UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
A 000 454 252 8

THE LIBRARY
OF
THE UNIVERSITY
OF CALIFORNIA
LOS ANGELES

DIE ENTWICKLUNG DER
BAROCKEN DECKENMALEREI
IN TIROL

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE
159. HEFT

DIE ENTWICKLUNG DER BAROCKEN DECKENMALEREI IN TIROL

VON

HEINRICH HAMMER

MIT 44 TAFELN UND 6 DOPPELTAFELN

STRASSBURG
J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel)
1912

Art
Library
ND
2744
T5 H18

INHALTSÜBERSICHT.

Seite

Einleitung 1
Zeitliche Abgrenzung 1. — Das mittelalterliche Prinzip der Deckengestaltung 2. — Das illusionistische Deckenprinzip 3. Die stuckierte Felderdecke 6. — Das barocke Deckenbild in Tirol 9. — Gesichtspunkte der vorliegenden Untersuchung 10.

I. Das südliche Tirol im 16. und 17. Jahrhundert 13
Anfänge in der weltlichen Deckenmalerei 14. — Kirchliche Malerei: Nachzügler mittelalterlicher Anordnung 18. — Frühe Beispiele illusionistischer Auffassung 21. — Stukkodecken mit Malfeldern 23. — Illusionistische Vollbilder 34.

II. Das mittlere Tirol im 16. und 17. Jahrhundert 42
Malereien in mittelalterlicher Anordnung 43. — Stuckierte Decken 48. — Eindringen illusionistischer Motive 53. — Perspektivische Gesamtkompositionen 57.

III. Das nördliche Tirol im 16. und 17. Jahrhundert. 67

1. Anfänge und Grundlagen 67.
Mittelalterliche Nachzügler 72. — Frühe Beispiele in barocker Art 75. — Neubelebung der kirchlichen Bautätigkeit 76. — Entstehung einheimischer Malerfamilien 80.

2. Die Künstlerfamilie der Schor 81.
a) Biographisches und Allgemeines 81.
Hans Schor 83. — Bonaventura Schor 88. — Johann Paul Schor 88. — Seine Malereien in Rom 93. — Egid Schor 109. — Johann Ferdinand Schor 114. — Richtung, Formenwelt und Bedeutung der Schor 119.
b) Die Deckenmalereien der Schor in Tirol 130.
Hans Schor 130. — Bonaventura Schor 131. — Egid Schor 133. — Johann Ferdinand Schor 144.

3. Die Künstlerfamilie der Waldmann 145.
Biographisches 145. — Die kirchlichen Fresken Kaspar

1196050

Seite

Waldmanns 152. — Die kirchlichen Fresken Johann Josef Waldmanns 170. — Bedeutung der Waldmann 186. — Profane Fresken der Waldmann 187. — Schüler und Fortsetzer: Paul Ainhauser, Josef Funk, Josef Geyr 204. — Franz Michael Hueber 205.

IV. Südtirol in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts . . . 208
Andrea Pozzo, sein System, sein Einfluß 209. — Pozzo in Trient 214. — Sein Schüler Carlo Gaudenzio Mignocchi 218. — Antonio Gresta 223. — Antonio Romedi 225. — Gaspar Antonio Baroni Calvalcabò 226.

V. Nordtirol in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts . . . 238
1. Allgemeines 238. Die Einwirkung Giovanni B. Tiepolos auf die Deckenmalerei 239. — Auftreten bayrischer Maler in Tirol 246.
2. Kosmas Damian Asam 246.
3. Matthäus Günther 257.
4. Andere bayrische Maler in Tirol: Johann Georg Wolcker 287. — Johann Georg Bergmiller 288.
5. Paul Troger und seine Schule 290.
6. Simon Benedikt Feistenberger 305.

VI. Die Rokokomaler 313
1. Uebersicht der Künstler und Werke 313. Tirolische Maler im Auslande 314. — Einheimische Malerfamilien: die Zeiller 316; die Zoller 321. — Maler des Lechtales und Oberinntales 328; in Innsbruck und im Unterinntale 331; in Mitteltirol 332; in Südtirol 333. — Adam Mölk 333.
2. Entwicklung von Stil und Problem 334. Inszenierung 335. — Figurenstil 343. — Komposition 344. — Kolorit 346. — Fortentwicklung des illusionistischen Gedankens 349.

VII. Der Klassizismus 359
1. Allgemeines 359. Winckelmann und Mengs und ihr Einfluß 360. — Wandel im Deckenstil 362.
2. Martin Knoller 365.
3. Josef Schöpf 369. — Die illusionistische Auffassung bei Knoller und Schöpf 375.
4. Schüler und Fortsetzer: Josef Keller, Matthias Ruef, Franz Altmutter 379. — Josef Strickner, Josef Arnold 381. — Eindringen der nazarenischen Richtung 384.

Anhang: Exkurs über Martin Theophilus Polak 386
Künstlerverzeichnis 403
Ortsverzeichnis 409
Berichtigungen 416

VERZEICHNIS DER ABGEKÜRZT ZITIERTEN LITERATUR.

(Wo die Abkürzung nicht besonders angegeben, gelten die gesperrt gedruckten Teile als Abkürzung.)

Allgemeines deutsches biographisches Lexikon. Leipzig 1875 ff.

Ambrosi, Scrittori ed artisti Trentini. 2. Aufl. Trient 1894.

Atz K., Kunstgeschichte von Tirol. 2. Aufl. Innsbruck 1909.

Atz K. und Schatz A., Der deutsche Anteil des Bistums Trient. Bozen 1903 ff.

Baldinucci F., Notizie de' Professori del disegno. 3. Bd. Florenz 1728.

Bartoli F., Le pitture, sculture ed architetture della citta di Trento et di pocchi luoghi del suo Principato (1780). Handschrift, Trient, Biblioteca civica No 1207. (Der zweite Teil über Rovereto ist unpaginiert).

Beiträge zur Geschichte, Statistik, Naturkunde und Kunst von Tirol und Vorarlberg. Innsbruck 1825 ff.

Bellori G. B., Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni. 3. Ausgabe, Pisa 1821.

Bersohn M., Martin Theophilus Polak. Frankfurt 1891.

Bote für Tirol und Vorarlberg. Innsbruck 1814 ff.

Burckhardt J., Der Cicerone. 9. Aufl. bearb. von W. Bode und C. v. Fabriczy. Leipzig 1904.

Callari L., I palazzi di Roma e le case di pregio storico e artistico. Roma-Milano o. J.

Chattard G. P., Nuova descrizione del Vaticano. Roma 1766.

Clemen, Beiträge zur Kenntnis alter Wandmalereien in Tirol. Mitteilungen der k. k. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunstdenkmale 1889 S. 84 ff.

Dehio G., Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. 3. Band. (Süddeutschland). Berlin 1908.

Denifle P., Nachrichten von den berühmteren tirolischen Künstlern (Innsbruck 1801). Handschrift, Innsbruck, Ferdinandeum, Bibliotheca Dipauliana No 1104.

Dipauli A. A. v., Zusätze zu P. Denifles Nachrichten von den berühmteren tirolischen Künstlern. Handschrift, ebenda No 1104.

Dollmayr H., Paul Trogers Fresken im Dome zu Brixen, Mitt. der k. k. Zentralkommission f. Erforschung und Erhaltung der Kunstdenkmale 1890 S. 93, 174.

Egger J., Geschichte Tirols. Innsbruck 1872 ff.

Füßli, Allgemeines Lexikon bildender Künstler. Neue Ausgabe, Zürich 1811.

Giovanelli, B. v., Verschiedene historisch-topographische Nachrichten aus Tirol. Handschr. Innsbruck, Ferdinandeum, Bibl. Dipauliana 1262.

Goldegg H. v., Die Tiroler Wappenbücher im Adelsarchiv des k. k. Ministeriums des Innern in Wien. 2. Teil. Zeitschrift des Ferdinandeums in Innsbruck 1876 S. 115 ff.

Gurlitt C., Geschichte des Barockstiles, des Rococo und des Klassizismus in Italien. Stuttgart 1887.

—, Geschichte des Barockstiles in Deutschland, ebda. 1889.

Hager G., Kunststudien in Tirol. Tiroler Stimmen 1897. No 80 ff. (Auch Beilage z. Allg. Zeitung 1897 No 78.)

—, Heimatkunst, Klosterstudien, Denkmalpflege. München 1909.

Halm Ph., Die Künstlerfamilie der Asam. München 1896.

Haemmerle A., Der fürstbischöflich Eichstättische Hofmaler und Augsburger Historienmaler Johann Ev. Holzer (1709—40). Sammelblatt des histor. Vereins Eichstätt. 23. Jahrg. 1908.

—, Leben und Werke des Augsburger Malers J. W. Baumgartner 1712—1761. ebda. 21. Jahrg. 1906.

Hammer H., Josef Schöpf 1745—1822. Mit allgemeinen Studien über den Stilwandel der Fresko- und Tafelmalerei Tirols im 18. Jahrh. Innsbruck 1908 (auch Ztschr. des Ferdinandeums 1907 S. 139 ff.).

—, Der Kärntner Barockmaler J. F. Fromiller. Carinthia I. Heft 4—5 (Klagenfurt 1910) S. 101 ff.

—, Eine Sammlung unbekannter Zeichnungen Martin Knollers im Kloster Stams. Zeitschr. des Ferdinandeums 1906 S. 421 ff.

Hs 856 = Johann Ferdinand Schors Brief über seiner Vorfahren und sein Leben. Handschrift, Innsbruck, k. k. Universitätsbibliothek No 856.

Ilg A., Der Maler und Architekt P. Andrea Pozzo. Berichte und Mitteilungen des Altertumsvereins zu Wien, 23. Bd. Wien 1886.

—, Die Fischer von Erlach. I. Leben und Werke Joh. Bernh. Fischers von Erlach des Vaters. Wien 1895.

—, Theophilus Polak, Repertorium f. Kunstwissenschaft, 8. Bd. 1885. S. 424 ff.

Katalog der tirol.-vorarlb. Ausstellung im J. 1879. Innsbruck 1879.

Keyßler J. G., Neueste Reise durch Deutschland, Böhmen, Italien etc. Hannover 1751.

Kirchenschmuck. Blätter des christl. Kunstvereins der Diözese Seckau, her. v. Graus.

Kunstdenkmale des Königreichs Bayern. München 1895 ff.

Kunstfreund, her. v. Karl Atz. Bozen 1872 ff.

Lemmen, Tirolisches Künstlerlexikon, Innsbruck 1830.

Lipowsky, Bayrisches Künstlerlexikon. München 1810

Mair M., Die Arbeiten des Matthäus Gindter für Tirol. Kleine Beiträge zur Kunstgeschichte Tirols, Innsbruck 1902.

Misserini M., Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca. Rom 1823.

M. Z. K. = Mitteilungen der k. k. Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale. Neue Folge. Wien 1875 ff.

Nachträge zum Tiroler Künstlerlexikon. Handschrift, Innsbruck, Ferdinandeum, Bibliothek No 1212.

Nagler G. K., Neues allg. Künstlerlexikon. München 1835 ff.

Neeb Ph. und Atz K., Der deutsche Anteil des Bistums Trient. Bozen 1880.

Nicolo Pio, Vite di pittori, scultori ed architetti 1724, bei Ozzola, siehe daselbst.

Noack F., Deutsches Leben in Rom 1700—1900. Stuttgart und Berlin 1907.

Oesterreichische Kunsttopographie, herausg. von der k. k. Zentralkommission f. Erforschung und Erhaltung der Kunst- und histor. Denkmale, red. von M. Dvořak, bearb. von T. H. Tietze u. a. Wien 1907.

Ozzola L., L'arte alla corte di Alessandro VII. Archivio della R. Società Romana di Storia Patria 31. Bd. Rom 1908. S 5 ff. Hierin S. 47 ff.: Nicolo Pio, Le vite di pittori etc. 1724.

Pascoli, Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti moderni, Rom 1730 ff.

Passeri, Vite de' pittori etc. Rom 1772.

Perini A., Statistica del Trentino. Trient 1852.

Platner E., Bunsen C., Gerhard E., Röstell W., Beschreibung der Stadt Rom. Stuttgart und Tübingen 1829 ff.

Pollak O., Antonio del Grande, ein unbekannter römischer Architekt des 17. Jahrh. Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentralkommission f. Kunst- und histor. Denkmale. Wien 1909 Heft 3/4, S. 139 ff.

Popp J., Martin Knoller. Zeitschrift des Ferdinandeums 3. Folge. 48. Bd. Innsbr. 1904 S. 1 ff., auch als Buch Innsbr. 1905.

Postinger, Andrea Pozzo ed il ristauro delle chiesa del Seminario a Trento. La Settimana 1895 Febr. 1.

Primisser G., Denkwürdigkeiten von Innsbruck. 1. Stück, 2. Aufl. Innsbr. 1816.

Pozzo (Putei) A. Perspectiva Pictorum et Architectorum. Ausgabe von J. Boxbarth, Wien 1706.

Radinger K. v., Wandmalereien in tirolischen Schlössern und Edelsitzen. In Bodo Ebhardts «Der Väter Erbe», Berlin 1909 S. 111 ff.

Riehl B., Die Kunst an der Brennerstraße. 2. Aufl. Leipzig 1908.

Roma antica ed moderna. Nuova descrizione della moderna città di Roma etc. Rom 1745.

Roschmann A., Tirolis pictoria et statuaria oder von denen berühmt Tyrolischen Mahler- und Bildhauern gesammlete Nachrichten, so in ainer den 13. July 1742 Akademischen Gelehrten Zusammenkunft vorgebracht Antonius Roschmann etc. 2 Bde. Handschrift, Innsbruck, Ferdinandeum, Bibl. Dipauliana No 1031 und 1032.

—, Reyse nach der fürstlichen Residenz Brixen im Jahre 1750. Handschrift ebda. No. 937.

—, Statt Braueneggen und dero Gegenden. 1747. Handschrift ebda. 1089.

Scheglmann S., Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Deckenmalerei in Italien. Straßburg 1910.

Schmölzer H., Die Fresken des Castello del Buon Consiglio in Trient und ihre Meister. Innsbruck 1901.

—, Kunsttopographisches aus Südtirol. Mitteilungen der k. k. Zentralkommission f. Kunst- und hist. Denkmale 1895, 1897, 1899, 1900.

Schönach L., Beiträge zur Geschlechterkunde tirolischer Künstler aus dem 16. bis 19. Jahrh. Sonderabdruck aus dem Jahresbericht der k. k Oberrealschule in Innsbruck f. d. Jahr 1904/5, Innsbr. 1905.

Schönherr D., Urkunden und Regesten aus dem k. k. Statthalterei-Archiv in Innsbruck. Jahrb. der kunsthistor. Sammlungen des allerh. Kaiserhauses, 17. Bd. Wien 1896.

—, Geschichte des Grabmals Kaiser Maximilians I. und der Hofkirche zu Innsbruck. Ebda. 11. Bd. Wien 1890.

Semper H., Die Zeiller. Allgemeines deutsches biograph. Lexikon, Ergänzungen zum 44. Bd S. 645 ff.

—, Uebersicht einer Kunstgeschichte Tirols. Zeitschrift des Tiroler Gewerbevereines 1894 S. 50 ff.

—, Wanderungen und Kunststudien in Tirol Innsbr. 1894.

Spergs J., Notabilia urbium aliorumque locorum Tirolensium. Handschrift, Innsbruck, Ferdinandeum, Bibl. Dipauliana No 745.

—, Collectanea de artificibus Tirolensibus. Handschrift ebda. No 230.

Staffler J. J., Handschriftlicher Nachlaß, Handschrift ebda. Bibl. Ferd. No 4321.

—, Tirol und Vorarlberg, statistisch und topographisch mit geschichtl. Bemerkungen. Innsbr. 1839 ff.

Steiner P., Altertums-, Kunst- und Natur-Merkwürdigkeiten des Landgerichts Kitzbühel (1844). Handschrift, Innsbr. Ferdinandeum Bibl No 2029.

Stubai, Tal und Gebirge, Land und Leute, Leipzig 1891.

Taia A., Descrizione del Palazzo Vaticano. Rom 1750.
Thieme U. und Becker F., Allg. Lexikon der bildenden Künstler. Leipzig 1907 ff.
Tietze H., Johann Michael Rottmayr. Jahrb. der k. k. Zentralkommission f. Kunst- und histor. Denkmale, Neue Folge, 4. Bd. 2. Teil (Wien 1906) S. 81 ff.
—, Programme und Entwürfe zu den großen österreichischen Barockfresken. Jahrb. der kunsthistor. Sammlungen des allerh. Kaiserhauses 30. Bd. 1. Heft Wien 1911.
Tinkhauser G., Topographisch-historisch-statistische Beschreibung der Diözese Brixen, fortges. von L. Rapp. Brixen 1855 ff.
Tiroler Stimmen. Innsbruck 1861 ff.
Titi F., Nuovo studio di Pittura, Scoltura ed Architettura nelle chiese di Roma, Palazzo Vaticano, di Monte Cavallo ed altri. Rom 1708.
Toneatti N., Saggio d'illustrazione del Duomo di Trento. Trient 1872.
Vannetti C., Notizie intorno al pittore Gasparantonio Baroni Cavalcabò di Sacco. Verona 1781.
Vasi M., Itinerario istruttivo di Roma. Rom 1818.
Walchegger J., Brixen. Geschichtsbild und Sehenswürdigkeiten. Brixen 1901.
Wastler J., Steyrisches Künstlerlexikon. Graz 1883.
Welisch E., Augsburger Maler im 18. Jahrhundert. Augsburg 1901.
Wirth Z., Barokní gotica v Cechach v XVIII. a I. polovici XIX. století. In Památki archaeologické a mistopisné 1908 S. 120 ff.
Wurzbach C. v., Biographisches Lexikon des Kaisertums Oesterreich. Wien 1856 ff.
Zanella G. R., S. Maria di Trento. Trient 1879.
Zeitschrift des Ferdinandeums für Tirol und Vorarlberg. Innsbruck 1835 ff
Zippel G., Andrea Pozzo. Strenna Trentina Letteraria ed Artistica per l'anno 1894. Trento 1893.
Zoller F. K., Geschichte und Denkwürdigkeiten der Stadt Innsbruck Innsbruck 1825.
—, Rückerinnerungen an meinen Lebenslauf. Handschrift, Innsbruck, Ferdinandeum, Bibl. Dipauliana No 723.
Zusätze zum Tiroler Künstlerlexikon. Handschrift, Innsbr. Ferdinandeum, Bibl. No 1074.

ÖFTERS ZITIERTE BIBLIOTHEKEN UND ARCHIVE.

Innsbruck, Ferdinandeum, Bibliothek.
— Ferdinandeum, Bibliotheca Dipauliana.
— Landesarchiv.
— Stadtarchiv.
— k. k. Statthaltereiarchiv.

EINLEITUNG.

Schon im Mittelalter herrschte im tirolischen Gebirgslande eine sehr ausgebreitete Wand- und Deckenmalerei. Gegen seinen Schluß, vom Ende des 14. bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts, gelangte das Fresko hier zu einer Entfaltung wie kaum in einem anderen deutschen Gebiete. Nicht auf die Hauptsitze des Kulturlebens beschränkt, nicht an Fürsten- und Bischofssitze gebunden, sondern bis ins kleinste Dorfkirchlein hinausdringend, war der malerische Wandschmuck schon damals eine durchaus volkstümliche Uebung. Nicht ohne italienische Einflüsse aufgenommen zu haben, war diese Malerei doch organisch aus älteren Anfängen erwachsen und nahm besonders an der Wende des Mittelalters einen stark nationalen und lokalen Charakter an. Im Laufe des 16. Jahrhunderts verfielen die alten Malerschulen. Von außen, aus Italien drang jetzt eine neue Freskokunst ein, anfänglich mehr von fremden, später von einheimischen, doch meist in Italien geschulten Malern gepflegt, wesentlich daher italienisierend, wenn auch gewisse nationale Züge aus der älteren Kunst sich in diese neue forterbten und die Mischung daher wieder ein gewisses provinzielles Gepräge ergab. Diese Malerei, die wir hier, die Mitte der Entwickelung zur Bezeichnung für den ganzen Verlauf verwendend, die barocke Freskomalerei nennen, führte zu einem

zweiten Höhepunkte der Kirchenmalerei vom späteren 17. bis zum Beginne des 19. Jahrhunderts.

Eine zeitliche Grenze zwischen beiden Erscheinungen läßt sich schwer feststellen. Bis ins 17. Jahrhundert begegnen Malereien, in denen nicht nur der Gestaltenkreis, sondern vor allem die Anordnung im Kircheninnern eine charakteristisch mittelalterliche ist. Andererseits aber nehmen einzelne Deckenbilder in Kirchen wie Schlössern schon im 16. Jahrhundert die Merkzeichen der barocken Gestaltungsweise an. Nach den Formen, nach dem Stil der Gestalten verrinnen gleichfalls die Grenzen; vollends im Süden des Landes, der sich von Anbeginn der italienischen Entwicklung anschließt. Aber auch im Norden, wo der Uebergang von den national-deutschen Stileigentümlichkeiten zu den italienisierenden Formen als Scheide dienen könnte, ist eine Trennung schwer zu vollziehen: noch bis an die Schwelle des 17. Jahrhunderts ist einerseits bei einheimischen Meistern in den Formen und noch länger in der Erzählungsweise die heimische Tradition zu spüren, während andererseits zugewanderte Künstler schon viel früher Werke rein italienischen Charakters liefern.

Nur ein Weg bietet sich, die Vorboten des neuen Deckenstiles von den Nachzüglern des alten zu scheiden. Das barocke Fresko tritt dem gotischen, indem es sich geänderten architektonischen Vorbedingungen anpaßt, mit einem wesentlich andern Prinzip der Wand- und Deckendekoration gegenüber. Das Eindringen dieser neuen Auffassung der Wand und Decke bietet einen festen Anhalt, den Verlauf der Entwicklung zu übersehen.

Das gotische Fresko hatte sich einem vielgliedrigen architektonischen Gerüst streng eingeordnet oder, wo ein solches nicht gegeben war, sich durch ornamentale Bänder selbst Einteilungen geschaffen: an den Wänden reihten sich die Bilder streifenförmig neben- und übereinander an; an der Decke fügten sie sich in das Rippenwerk ein, welches die Gewölbe in kleinere

und größere Felder teilte. Die mittelalterliche Deckenmalerei hatte wesentlich die Aufgabe der Flächenfüllung. Die Folge war eine Zerpflückung des Inhaltes in viele einzelne Szenen oder auch nur Figuren, die meist ein gewisses gedankliches System zusammenhielt; es kam zu einem ausführlichen Erzählen in lauter einzelnen, zeitlich aufeinanderfolgenden Vorgängen oder Anreihen begrifflich zusammengehöriger Gestalten. In den einschränkenden Umrahmungen des Gewölbegerüstes hatte die Einzelfigur zumeist den Vorzug. Zur Anbringung längerer Erzählungen eigneten sich die — namentlich in kleineren Kirchen vielfach ungegliederten — Seiten- und Chorwände in besonderem Maße. In der Tat ist die gotische Kirchenmalerei weit mehr Wand- als Deckenkunst.

Die Renaissance und das Barock haben dieses Verhältnis im Laufe der Zeit fast umgekehrt. Schon die bauliche Grundlage drängte eine andere Anordnung auf. Die Decke nahm an Stelle des Rippengewölbes die verschiedenen Formen des Tonnen- und Kuppelgewölbes an, die breite und zusammenhängende Flächen zur Bemalung darboten. Der Schwerpunkt des malerischen Innenschmuckes rückte damit in die Decke, während die Wände, meist architektonisch gegliedert und oft zur Aufstellung von Nebenaltären verwendet, für das Fresko weniger in Betracht kamen.

Für das Deckengemälde aber war zugleich eine andere Auffassung maßgebend geworden. Die Fresken des Mittelalters hatten, gleichviel ob sie höher oder tiefer über dem Beschauer gemalt waren, die behandelten Vorgänge immer so dargestellt, als ob sie sich vor, nicht als ob sie sich über dem Betrachter abspielten: wie in die Deckenfelder eingelassene gewöhnliche Tafelbilder. In der Renaissance aber führte die nunmehr erreichte Meisterschaft der perspektivischen Zeichnung und das energische Bestreben, den Eindruck unmittelbarste Wirklichkeit hervorzubringen, zu dem Gedanken, die Darstellungen in Wand- und Deckenbildern dem wirklichen Standort des Be-

schauers anzupassen: an den oberen Teilen der Wände angebrachte Szenen also so zu malen, als wenn sie der in der Tiefe stehende Beschauer schief von unten in dort droben sich öffnenden seitlichen Bühnen sähe, an der Decke gemalte annähernd so, wie er sie, von unten hinaufschauend, erblicken müßte, wenn sie sich wirklich über seinem Haupte in der Höhe abspielten. Man gab nun hoch angebrachte Darstellungen in mehr oder weniger starker Untenansicht. Seitdem kam für das Deckengemälde eine andere Auffassung als für das Tafelgemälde auf: die illusionistische Auffassung, die den Anschein erstrebt, als sähe man durch die Wände und Decken hinaus auf wirklich außerhalb der Begrenzungsflächen des Gebäudes vor sich gehende Geschehnisse oder Erscheinungen. Die Malerei beabsichtigte nicht mehr so sehr die Wände zu beleben als vielmehr aufzuheben, die Decken nicht so sehr auszuschmücken als zu öffnen; ihr Zweck war nicht mehr die Flächenfüllung sondern die Raumerweiterung.

Daraus ergab sich mit der Zeit ein weiterer Gegensatz zum mittelalterlichen Fresko. Einer solchen Illusion stand eine weitgehende Zerteilung des Deckenschmuckes in kleine Felder, eine Gliederung des Inhaltes in einzelne Szenen durchaus im Wege. Die Täuschung entstand nur, wenn große Flächen zu einem einzigen illusionären Bildganzen gestaltet wurden. Ohnehin nun drängte das barocke Kunstwollen nach starker Vereinheitlichung des Raumeindruckes im Kircheninnern, nach durchgehender Großwirkung. Wie die Baukunst große Räume zu schaffen und ihnen auch Gliederungen nur im Großen zu geben suchte, so verlangte auch die Malerei, sich möglichst auf wenige ausgedehnte Flächen zu sammeln. Das Streben ins Kolossale, das der barocken Architektur eigen ist, ergriff auch das dekorative Fresko; die Deckenbilder nahmen ganz andere Größenverhältnisse an als vordem. Je später, desto häufiger wird die mehrschiffige Anlage aufgegeben. Im 17. Jahrhundert herrscht besondere Vorliebe für Zentral-

anlagen; im 18. Jahrhundert wird das einschiffige Langhaus geradezu herrschend. Es wird dann Gesetz, mindestens für jeden Abschnitt des Kirchenraumes, für Schiff, Vierung, Chor nur je ein einziges mächtiges Deckenbild zu schaffen; ja es kommt dazu, daß die ganze Decke eines Kirchengebäudes zu einem Kolossalgemälde illusionistischen Charakters zusammengefaßt wird. Bieten sich kleinere Deckenfelder zu weiteren Malereien, so werden sie dem Hauptbilde entschieden untergeordnet. Der ganze Stil der Malerei ist durch das geänderte Verhältnis bedingt: er geht weniger als je auf Einzeldurchbildung, vielmehr auf breite Gesamtwirkung. Die Einzelfigur verliert auf diesen weiten Flächen alle Bedeutung, das Entscheidende ist die dekorative Anordnung des Ganzen; die Formprobleme treten hinter den kompositionellen und koloristischen Problemen zurück. Anstelle der einteilenden ist damit eine immer mehr zusammenfassende Gestaltung der Decke getreten. Nach möglichster stofflicher und künstlerischer Einheit des Deckenschmuckes drängt alles hin anstelle der Auflösung und Zerpflückung mittelalterlicher Wandbehandlung.

Dieses Streben ging auf der Höhe der Entwicklung bis zum Versuche, den Gegensatz zwischen Architektur und Malerei zu verwischen, indem das Deckenbild die wirklichen Bauteile zunächst in täuschend gemalte fortsetzte. Ueber dem abschließenden gemauerten Gesimse schienen dann erst nochmals kühn getürmte Säulen und Bogen emporzusteigen und die Wolken zu berühren, die sich ihrerseits zwischen die gemalten Arkaden herabsenkten; in der mittleren Scheinöffnung aber sah man dann gleich einer Vision die Heerscharen des Himmels, von denen Engel und Putten gleich Abgesandten zwischen den Säulenstellungen hereinzuschweben oder sich auf Wolkensitzen in das Kircheninnere herabzulassen scheinen. Waren früher die architektonischen Gliederungen als die natürlichen Umrahmungen der Bilder angesehen worden, so wurde nun nach

Möglichkeit die Grenze zwischen Stein und Gemälde, zwischen greifbarer Materie und visionärer Erscheinung verleugnet und das ganze Innere unter die Fiktion eines idealen Raumes gebracht, in welchem Himmel und Erde in Austausch mit einander treten.

Die Verwirklichung dieses neuen, unzweifelhaft großartigen Gedankens der Deckengestaltung vollzog sich in Italien in teilweise weit auseinanderliegenden Etappen seit dem Beginn des 15. bis zum Schlusse des 17. Jahrhunderts. Sie ist hier nicht zu schildern. Hatten schon die Begründer der florentinischen Renaissance, namentlich Masaccio, erste Beispiele illusionistischer Malerei an Wänden gegeben, so brachten gegen das Ende des Quattrocento Mantegna und Melozzo die frühesten Anwendungen auf die Decke, bis dann Correggio im frühen 16. Jahrhundert durch seine Kuppelgemälde in Parma weithin wirkende Vorbilder des neuen Deckenstiles gab.

Gleichwohl kam diese Auffassung noch geraume Zeit nicht zu allgemeiner Geltung. Die Renaissance hatte vielmehr noch andere Arten der Gewölbedekoration geschaffen, welche das einteilende Deckenprinzip in anderer Form fortsetzten. Es war dies vor allem die aus der Antike wieder aufgenommene Kassettierung der Decke, welche sich in besonderem Maße für die Deckenformen eignete, die nun anstelle der Kreuzgewölbe traten: die flachen Decken, die Tonnen und Kuppeln. Das anfänglich streng und einfach gebildete antike Muster wurde dabei im Verlaufe immer freier umgewandelt: indem die ursprünglich gleich großen viereckigen Vertiefungen ungleich groß genommen, verschieden geformt und in mannigfachen Mustern verteilt wurden, ging die gleichmäßige Kassettierung in eine außerordentlich vielgestaltige Felderung der Deckenfläche über. Als das biegsamste Ausdrucksmittel hierfür bot sich die schon im 15. Jahrhundert wieder zur Uebung gelangte Stukkatur. Sie besorgte oft allein mit ihrem Rahmen- und Rankenwerk die Belebung selbst großer Deckenflächen. Aber die

mannigfaltigen Feldungen, in die sich die Decke teilte, luden förmlich die Malerei ein, sich mit zu beteiligen. In der Tat trat schon von Anfang auch die Malerei hinzu; auch sie in der verschiedensten Art: bald begnügte sie sich, der Stukkatur die Herrschaft überlassend, damit, einzelne nach bestimmtem Plan verstreute, rechtwinklige oder gerundete Felder auszufüllen: die ornamentale Dekoration überwog und nur kleine Gemälde waren in die reich wuchernde Stukkatur eingelassen. Oder aber die Stukkatur bildete nur ein Rahmengerüst und die Malerei nahm allen zwischen den Stuckrahmen bleibenden Raum in Anspruch: der Plafond setzte sich dann aus lauter Gemälden zusammen, deren mannigfache Formate sich nach einem bestimmten Muster ineinanderfügten. Auf deutschem Boden war die Felderdecke noch besonders durch das Getäfel der Gotik und Renaissance vorbereitet und dessen vielgestaltige Muster wurden in den von Italien beeinflußten Gebieten nur in Stukkatur und Malerei umgesetzt. Immer aber waren bei diesem Deckendekor der Malerei nur Einzelzellen zur Aufnahme einer Mehrzahl kleinerer oder größerer eingerahmter Bilder, nicht der ganze verfügbare Bildraum zur Aufrollung großer Kompositionen vergönnt. Diese Dekoration betonte wie früher die gotische aufs stärkste die mehrteilige Gliederung der Deckenfläche. Statt in figurenreichen Kompositionen, in denen sich der Gedanke des Illusionismus entwickeln konnte, trat die Malerei lediglich in Form zahlreicher Einzelbilder auf, denen es zunächst fern lag, auf perspektivische Täuschung im Sinne einer Untenansicht auszugehen; vielmehr begünstigte dieses System das Festhalten an der tafelbildartigen Darstellung und der Auflösung des Inhaltes in viele einzelne Szenen und Gestalten. Die stukkierte Felderdecke tritt so gleichsam als ein konservatives Element an die Seite der illusionistischen Deckenauffassung: sie behauptet im 16. und teilweise auch im 17. Jahrhundert eher die Oberhand und geht auch im 18. Jahrhundert stets nebenher; ja sie gewinnt durch die neue Blüte der Stuk-

katur im Rokokozeitalter wieder an Bedeutung. Doch hat sie sich dem Einfluß des illusionistischen Gedankens nicht entziehen können: als die perspektivische Verkürzung der Gestalten für die Untenansicht die vorherrschende Darstellung für Deckenbilder überhaupt geworden war, wurde sie auch für solche Decken und selbst in den kleinsten Deckenkompartimenten angewendet, unbekümmert darum, ob sie für solche Medaillonbildchen sinnentsprechend war oder nicht. Inzwischen hatten eben im Laufe des 17. Jahrhunderts die großen Dekorateure der römischen, neapolitanischen, venetianischen Schulen der Richtung Correggios, dem barocken illusionistischen Großdeckenbilde das Uebergewicht verschafft und am Schlusse des 17. Jahrhunderts gab ihm Andrea Pozzo jene oben angedeutete äußerste Durchbildung, in welcher perspektivische Scheinarchitekturen die entscheidende Rolle spielten.

Von Italien drang die neue Deckenkunst in die nördlichen Länder. In den katholischen Gebieten, im Bereiche der Gegenreformation errang sie allmählich allgemeine Geltung. Die österreichischen Länder weisen eine besonders hohe Blüte des barocken Deckenstiles auf; die glänzendste ohne Zweifel in den beiden Erzherzogtümern an der Donau, nahe dem Zentrum des Reiches, in einem Gebiete, das seit dem späteren 17. Jahrhundert unter dem Zeichen eines großen politischen Aufschwunges eine eigenartige und einheitliche Kultur erstieg[1]. Neben ihnen hat unter den Alpenländern wohl Tirol den wichtigsten Platz in der Entwicklung der barocken Deckenmalerei. Schon im 16. Jahrhundert melden sich hier ihre Anfänge; das 17. Jahrhundert zeigt Schritt für Schritt ihr allmähliches Ueberhandnehmen; auch hier erreicht sie dann im 18. Jahrhundert ihre reichste und eifrigste Pflege. Nicht nur die Bischofskathedralen und Stiftskirchen, die Residenzbauten und Adelsschlösser, auch

[1] Vgl. H. Tietze, Programme und Entwürfe zu den großen österr. Barockfresken. Jahrb. der kunsthist. Sammlungen des Kaiserhauses, 30. Bd. Heft 1 (Wien 1911) S. 1.

die Dorfkirchen in den entlegenen Tälern und die Ansitze der kleinen Adelsfamilien schmücken sich mit besseren und geringeren Erzeugnissen solcher Kunst. Ein Heer von Malern und Dekorateuren findet dabei seinen Verdienst; fremde Künstler kommen ins Land, die einheimischen werden über seine Grenzen hinaus gerufen. Noch einmal gewinnt die Freskomalerei die volkstümliche Breite, die sie in der gotischen Zeit gehabt. Wie damals nimmt sie auch jetzt wieder die Züge einer fast handwerklichen Verallgemeinerung an. Daß sich das Malen häufig vom Vater auf den Sohn vererbt, daß sich ganze Künstlergeschlechter bilden, ist dafür gewiß bezeichnend; aber auch einzelne bedeutende Persönlichkeiten ragen über die Masse empor. Das allgemeine technische Können ist kein geringes; zum mindesten nach der dekorativen Seite entstehen viele bewundernswerte Leistungen.

In Tirol ist die barocke Deckenmalerei hauptsächlich Kirchenmalerei. Diese soll auch im folgenden in erster Linie, die profane mehr begleitend und ergänzend behandelt werden [1]. Die letztere ist allerdings ersterer zeitlich vorangeeilt: in den Anfängen, im 16. Jahrhundert besonders, gestaltet sich die Ausschmückung der Säle höfischer und adeliger Paläste und Schlösser weit reicher und fortschrittlicher, nicht zuletzt, weil sich die Profanarchitektur früher der neuen Deckenformen bedient. Sehr zögernd folgt die Malerei in den Kirchen, bei denen weit zäher an den alten Wölbungssystemen festgehalten wird. In der späteren Entwicklung aber, gegen Ende des 17.

[1] Auf ihre eingehende Behandlung verzichte ich um so lieber, als schon K. von Radinger in seinem Aufsatze «Wandmalereien in tirolischen Schlössern und Edelsitzen» (in Bodo Ebhardts «Der Väter Erbe», Berlin 1909, S. 111 ff.) nicht nur ein auf Grund der bisherigen Literatur ausgearbeitetes Verzeichnis der Malereien in tirolischen Schlössern und Ansitzen, sondern zum Schlusse auch einen knappen, aber feinsinnigen Ueberblick über die Entwicklung der profanen Wand- und Deckenmalerei gegeben hat, freilich mehr für die frühere Zeit: für das 17. und 18. Jahrhundert mögen daher unten entsprechende Ergänzungen mitgeteilt werden.

und im 18. Jahrhundert kehrt sich die Sachlage um. Tirol hat dort kein selbständiges Fürstengeschlecht mehr, der Adel ist großenteils verarmt und hat die Schlösser verlassen: nur in Stadthäusern treten Innenräume mit reicher malerischer Ausschmückung entgegen. Hingegen entfaltet sich unter der Baulust und Prachtliebe des reichen Klerus die Kirchenmalerei schließlich zu einer kaum mehr übersehbaren Fülle. Bis heute sind die Deckenmalereien des Barock und Rokoko der Schmuck, der dem Wandernden zu allermeist in den Kirchen des Landes entgegentritt. Freilich nicht in allen Teilen des Landes in gleichem Maße. Die Gegenden um die Mitte Tirols, um Bozen bis ins Vintschgau sind verhältnismäßig arm an solchen Werken: es ist der ältere Kulturmittelpunkt des Landes, wo die Wandmalerei in mittelalterlicher Zeit am meisten blühte, wo noch eine besonders große Zahl gotischer Kirchen und Kirchlein unberührt geblieben sind, freilich auch der Bereich, wo in der Periode der Restaurationen besonders schonungslos gegen Werke jüngerer Entstehung gewütet wurde. Sehr reich an Deckenmalereien des Barock und Rokoko sind hingegen das Pustertal, die Brennerlinie, beide Hälften des Inntales, also ganz Ost- und Nordtirol: der kunstgeschichtlich jüngere Teil des Kronlandes, wo später der Schwerpunkt des politischen und kulturellen Lebens lag.

Die Geschichte dieser für den kunstgeschichtlichen Anblick unserer Gegenden so sehr bestimmenden Malerei steht noch in den Anfängen. Einige der wichtigsten späteren Maler sind ausführlicher behandelt worden[1]; auch wurden die Hauptlinien der

---

[1] Es seien hervorgehoben: Halm Ph., Die Künstlerfamilie der Asam. München 1896. — Mair M., Die Arbeiten des Matthäus Gindter für Tirol. Kleine Beiträge z. Kunstgesch. Tirols. Innsbruck 1902. — Semper H., Die Zeiller, Allg. deutsche Biographie. Ergänzungen z. 44. Bd. — Popp J., Martin Knoller. Zeitschrift des Ferdinandeums. 3. Folge. 48. Band. Innsbruck 1904. (Auch selbständig Innsbruck 1905). — Hammer H., Josef Schöpf 1745—1822. Mit allgemeinen Studien über den Stilwandel der Fresko und Tafelmalerei Tirols im 18. Jahrh. Innsbr. 1908.

Entwicklung im mittleren und späteren 18. Jahrhundert bis in den Beginn des 19. Jahrhunderts klargelegt[1]. Hingegen fehlt jeder nähere Aufschluß über die Anfänge der Bewegung und ein klares Blid des Gesamtverlaufs der Entwicklung: und doch ist diese gerade in Tirol, wie schon bemerkt, eine besonders vollständige; das Land besitzt namentlich auch aus dem 17. Jahrhundert eine ganze Reihe von interessanten Malereien, die das Eindringen des neuen Deckenstiles hier nicht so unvermittelt erscheinen lassen, wie in anderen Gebieten, vielmehr alle Uebergänge vom Alten zum Neuen repräsentieren. Nach diesen Richtungen möchte die vorliegende Arbeit das bisher Vorliegende ergänzen und einen Ueberblick über die ganze Bewegung geben. Strenge Vollständigkeit ist dabei nicht beabsichtigt. Die barocke Deckenmalerei hat eine so große Zahl von Werken einer recht konventionellen Mache, einer rein handwerklichen Qualität hervorgebracht, daß monographische Behandlung aller hierher gehörigen Künstler weder möglich noch lohnend ist. Ein restloses Verzeichnis aller Kirchenfresken ist Sache einer künftigen tirolischen Kunsttopographie; hier muß das Interesse der Schilderung des Gesamtverlaufes in den Vordergrund treten. Diese kann zugleich nicht für alle Zeiträume gleichmäßig sein. Die ältere, noch nicht bekannte Entwicklung soll bedeutend ausführlicher dargestellt werden, ja es erscheint gerechtfertigt, einzelne frühe Werke, wenn sie für die Entwicklung innerhalb dieser Grenzen von Bedeutung sind, trotz an sich bescheidenen Wertes hervorzuheben; hingegen liegt für die späte Entwicklung, die zum Teil schon behandelt wurde, ein kürzeres Verfahren nahe. Dem Verfasser ist es endlich auch wohl bewußt, daß die für den Gegenstand eigentlich unentbehrliche Vorarbeit, die Erforschung der barocken Denkmäler in Italien, noch

---

[1] Hauptsächlich in des Verfassers zuletzt genanntem Buche über Josef Schöpf. Vgl. auch die kurze «Uebersicht einer Kunstgeschichte Tirols» von H. Semper, Zeitschrift des Tiroler Kunstgewerbevereins 1894. S. 50 ff.

fehlt [1]. Sie ist wohl nicht sobald zu erwarten. Die Aufsammlung des Materiales auf deutschem Boden hingegen ist in vollem Gange und so schien der Versuch verlockend, für ein bestimmtes Land einmal einen Durchschnitt der ganzen Entwicklung zu versuchen. Im einzelnen bot sich übrigens reichlich Gelegenheit, die entsprechenden italienischen Einflüsse und Anregungen festzustellen.

Noch eines muß hinzugefügt werden. Wenn hier von Entwicklung gehandelt wird, so ist es, wie übrigens schon oben kurz bemerkt, keine ganz organische in dem Sinne, daß die Maler eine bodenständige Kunst schaffen, die sich dann ganz aus sich selbst weiterbildet. Die Künstler schulen sich meist in Italien und bringen von dort je nach Zeit und Ort verschiedene Einflüsse mit, die sie dann allerdings nach Begabung und Umständen nach der oder jener Seite hin ausgestalten. Es handelt sich vielfach mehr um Fortschritte der Ausbreitung als der inneren Weiterentwicklung. Auch beim einzelnen Künstler sind Neuerungen im Sinne des Prinzips nicht immer auf innere Entwicklung, vielmehr gelegentlich auf den Auftrag, das Programm, die Raumverhältnisse zurückzuführen. Dennoch bietet die Entfaltung des barocken Deckenbildes in Tirol, wie die Darlegung zeigen wird, im ganzen ein überraschend geschlossenes Bild; sie vollzieht sich in einer gewissen Abhängigkeit von architektonischen Bedingungen und kulturellen Verhältnissen in gleichmäßigen Stufen, die dem Verlaufe etwas fast Gesetzmäßiges geben.

---

[1] Das Buch von S. Schegelmann, Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Deckenmalerei in Italien vom 15. bis zum 19. Jahrhundert (Straßburg 1910) bietet für diesen Zweck sehr wenig und ist mit Recht als ganz unselbständig abgelehnt worden. (Vgl. Pollak O., Monatshefte für Kunstwissenschaft, 4. Jahrgang, Heft 4, S. 199 und Dvorák M., Kunstgeschichtl. Anzeigen, Jahrgang 1910, Nr. 3 S. 77. Innsbruck 1910). Es sei hier zu diesem Gegenstande noch bemerkt, daß die Verfasserin auf S. 45 und 46 längere Stellen aus meinem Buche «Josef Schöpf» (Innsbr. 1908, S. 43, 58, 62, 64) ohne Zitat wörtlich entlehnt und zugleich sinnwidrig verallgemeinert, und gegen ein solches Plagiat lebhaft Verwahrung eingelegt.

I.

DAS SÜDLICHE TIROL IM 16. UND 17. JAHRHUNDERT.

Der südlichste Teil Tirols lag den Ausgangspunkten des neuen Deckenstiles unmittelbar nahe. In Oberitalien wurden illusionistische Deckenmalereien schon im 16. Jahrhundert besonders bevorzugt. Hier hatten Mantegna in Mantua (1474) und Correggio in Parma (1518—30) die grundlegenden Vorbilder gegeben. Hier malte Giulio Romano (1532—34) im Palazzo del Tè zu Mantua jenen «Sturz der Giganten», in dem er Wände und Decke zu einer einzigen illusionistischen Darstellung von größter Kühnheit zusammenfaßte. Auch Verona, die Südtirol nächstgelegene italienische Kunststadt, enthält frühe Beispiele der neuen Auffassung von Gewölbemalerei. Der Chor des Domes von Verona ist nach Zeichnungen Giulio Romanos von Francesco Torbido im Jahr 1534[1] nach einem einheitlichen Plan illusionistisch ausgemalt: in der Halbkuppel der Apsis fingiert der Maler einen gewölbten Saal, in welchem hinter einem Deckengeländer die Apostel stehen, der zum Himmel fahrenden Madonna nachblickend; der Boden und mit ihm die untersten Teile der Figuren entschwinden gegen den Grund zu. Im Gewölbe davor ist eine runde, geländerumgebene Oeffnung vorgetäuscht, in der Engel erscheinen; in der Wand über dem Frontbogen

[1] Woltmann-Wörmann, Geschichte der Malerei, 2. Bd. S. 332.

ist die Verkündigung in scheinbar sich dort oben vertiefendem Gemache, von unten gesehen, dargestellt. Ganz ähnlich behandeln die Veronesen Giolfino (1476—1555) und Brusasorci (1515 bis 1567) die Darstellungen in den Lünetten der Kreuzarme von S. Maria in Organo: auch hier sind hinter dem Vorderrande verschwindende Bühnen in der Höhe der Wand angenommen.

Oberitalienische Maler sind es denn auch, die schon um dieselbe Zeit in Südtirol ein Frühwerk des neuen Deckenstiles liefern: die Malereien im fürstbischöflichen Schloß zu Trient[1]. Fürstbischof Bernhard von Cles (1514—1539) wurde für den Süden des Landes der Bahnbrecher der Renaissance. In den Jahren 1530 und 1531 ließ er an die mittelalterliche Bischofsburg, das alte Castell del Buon Consiglio, einen modernen Schloßbau anfügen, der die Formen des neuen Baustiles nach dem Gebirgslande verpflanzte. Auch in den Innenräumen wurde zum erstenmal in Tirol mit aller Entschiedenheit die Dekoration der Renaissance angewendet. Die großen Säle erhielten schwere, reich vergoldete kassettierte Holzdecken, deren Felder gemalte oder plastische Ornamente füllten. Die Malerei beschränkte sich in diesen Räumen meist auf einen unter der Decke umlaufenden Fries; doch waren in einem dieser Säle, im Bibliotheksaal, in die Deckenkassetten auch schon Gemälde eingelassen, die von dem Ferraresen Dosso Dossi herrührten[2]. Die kleineren Gemächer hingegen wurden meist durch Spiegelgewölbe mit Stichkappen gedeckt und glänzten im Schmucke reichster Stukkatur, unterbrochen von größeren und kleineren Medaillons, in denen die Malerei ganze Zyklen

[1] Bartoli F., Il castello del Buon Consiglio e il palazzo delle Albere nel 1780. Trient 1890. — Wözl A., Das Castell del Buon Consiglio zu Trient, Mitteilungen der k. k. [Zentralkommission 1897 S. 23, 86, 130. — Schmölzer H., Die Fresken des Castello del Buon Consiglio in Trient und ihre Meister. Innsbruck 1901. — Architekt J. Tomasi bereitet eine vollständige illustrative Publikation des Kastells vor.

[2] Schmölzer, a. a. O. S. 35 und M. Z. K. 1901 S. 37.

historischen oder mythologischen Inhaltes darstellte. Und hier kündigt sich vereinzelt auch bereits der illusionistische Gedanke an. In der «Camera di stuchi» im ersten Geschoß, die ein mit vergoldeten Stuckornamenten prachtvoll verziertes Spiegelgewölbe überspannt, nimmt die Mitte des Spiegels ein Rundbild ein, welches kranztragende Putti darstellt: sie sind in steiler Untenansicht gegeben; es ist eine Arbeit der Dossi aus den Jahren 1531 und 1532[1].

Noch ausgesprochener aber zeigen sich die illusionistischen Anwandlungen in der berühmten Loggia des «Löwenhofes». Die Loggia ist eine in schlichten Renaissanceformen erbaute Halle, mit fünf Arkaden sich gegen den Hof öffnend, durch eine flache Tonne gedeckt, in die Stichkappen schneiden. Die einzelnen Abschnitte der Decke sind durch dreieckige Kanten getrennt, die eine ornamentale Bemalung erhalten haben. In die drei Felder des Spiegels, die Zwickel und Stichkappen des Gewölbes und die Lünetten der Wand malte Girolamo Romanino aus Brescia in den Jahren 1531 und 1532 einen reichen und vielgestaltigen Freskenschmuck. In den Wandlünetten sind historische und biblische Szenen (Judith und Holofernes, Simson und Delila, Virginius und Lucretia) oder auch rein genrehafte Vorgänge (Gruppen von Musizierenden und Liebenden) in Halbfiguren im Stile der Venetianer dargestellt; in den Zwickelfeldern sieht man mythologische Einzelgestalten, in mannigfaltigen kühnen Sitzakten nach michelangelesker Art in die Malfläche komponiert; dazwischen schmücken die Kappen in ovalen Medaillons Amoretten im Kameenstil. Der dreiteilige Spiegel zeigt in der Mitte in großem Felde Phaeton im Sonnenwagen, zu beiden Seiten Ceres und Bacchus[2]. Es sind so, an sich dem Prinzip der Felderdecke folgend, lauter

[1] Schmölzer a. a. O. S. 24. — Radinger, Wandmalereien S. 128.

[2] Abbildungen mit Text von H. Semper in der Festgabe des kunsthistorischen Kongresses Innsbruck 1902: Die Wandgemälde in der Loggia des Löwenhofes im Castello del Buon Consiglio zu Trient, Innsbruck 1902.

getrennte Einzeldarstellungen gegeben; allein diese Felder sind nun hier wie Oeffnungen ins Freie behandelt. Die Szenen der Lünettenbilder scheinen in Loggien vor sich zu gehen, die sich über dem Gesimse der Wand unter den Bögen des Gewölbes öffnen, durch die man nach hinten auf den blauen Himmel hinaussieht; das Gesimse wird so zur Brüstung, hinter welcher die Figuren sichtbar werden: ja einzelne von ihnen sitzen auf der Brüstung selbst, neigen sich über sie heraus, lassen die Füße über das Gesimse hereinhängen oder Gewandteile über dasselbe herabfallen. Aehnliches gilt von den Einzelfiguren der Zwickelfelder: sie lagern scheinbar auf Plattformen, über die der Blick zu dem von Wolkenstreifen durchzogenen Himmel hinausschweift; dabei erscheinen sie zum Teil in starken Verkürzungen, so daß gelegentlich die vorgestreckten Füße den Mittelleib verdecken und der Oberkörper wie zurückgelehnt erscheint oder, wenn sie die Beine nach hinten strecken, deren Enden hinter dem Rande der Bühne untertauchen. Mit all dem erscheint der Plafond wie ein durchbrochenes Gerüst, das überall Durchblicke nach außen gestattet. Freilich fehlt es an einer ausreichenden architektonischen Motivierung: die ornamentierten Gewölbegrate sind schwache, wenig überzeugende Abschlüsse gegen die unmittelbar daneben blauende freie Luft. Daß der Maler sie aber dennoch als solche auffaßt, zeigt sich in den Kreuzgewölben, mit denen die Loggia sich ins Treppenhaus fortsetzt: hier stehen blumenstreuende Putten in übermütiger Waghalsigkeit auf den Graten selbst an ihrer Kreuzungsstelle, mit dem einen Fuß auf der einen, dem anderen auf der zweiten Rippe, und scheinen mit vorgebeugtem Kopf herabzuschauen.

Ein sehr fortgeschrittenes illusionistisches Stück ist aber vor allem das Mittelbild des Deckenspiegels selbst. Hier fährt Phaeton auf dem von drei mächtigen Schimmeln gezogenen Sonnenwagen durch die Lüfte [1]. Stürmisch jagen die rasenden

[1] Abbildung bei Schmölzer a. a. O. S. 47.

Tiere, steil von unten gesehen, die Bäuche dem Beschauer zukehrend, dahin. Lange, bevor Guercino in der Villa Ludovisi zu Rom jene ähnlich kühne «Aurora» malte, stellt Romanino hier ein derartiges Gefährt so dar, als ob es wirklich zu unseren Häupten vorüberbrause.

So sehen wir in den Gemälden des Löwenhofes ein Malwerk vor uns, das, fast gleichzeitig mit jenen Correggios und Giulio Romanos entstanden, zu den Erstlingswerken der ganzen Richtung überhaupt gezählt werden muß. Die Gemälde erregten denn auch zu ihrer Zeit Aufmerksamkeit genug, daß sie der sienesische Gelehrte Mattioli in einem 1539 zu Venedig erschienenen Gedichte besang [1].

Dennoch blieb Romaninos Beispiel für Südtirol zunächst ohne größere Nachwirkung. Zwar drang die Innenausschmückung des Renaissancestiles rasch weiter vor. Bernhard von Cles selbst errichtete ein zweites Denkmal in dem 1537—39 erbauten Sommerpalast zu Cavalese [2]. Die Adelsfamilien folgten seiner Anregung; besonders die Madruz, denen in Kardinal Christof Madruz (1539—67) ein neuer Mäzen auf dem Trienter Bischofsstuhl entstammte. In Trient erhielten der Palazzo delle Albere, der Palazzo Firmian, die Villa Margon, draußen auf dem Lande der Palazzo Assessorile zu Cles, die Schlösser von Selva, Tenno, Stenico ähnliche Innenausstattungen im neuen Stile [3]. Schon verpflanzte er sich nach dem Vintschgau, wo Schloß Juval, von Gaudenz Madruz 1540 umgebaut, und Schloß Obermontani, von Viktor von Montani 1544 ausgestaltet, prächtige Renaissance-Interieurs aufweisen [4]. Aber in keinem dieser Bauten finden sich Beispiele so fortgeschrittener Deckenbehandlung, wie im Kastell zu

[1] Schmölzer a. a. O. S. 7.

[2] Dreger M., M. Z. K. 1893 S. 252. L. Campi, M. Z. K. 1893 S. 140 ff. — Schmölzer, M. Z. K. 1899 S. 192 und Jahrb. der Z. K. 1901 S. 314 A. Siber, M. Z. K. 1901 S. 30, 43. — Radinger, Wandmalereien S. 131.

[3] Radinger, Wandmalereien S. 130 ff.

[4] Radinger a. a. O. S. 135, 149. Clemen, Beiträge z. Kenntnis alter Wandmalereien in Tirol. M. Z. K. 1889 S. 237.

Trient. Meist begnügen sie sich vielmehr mit flachen, geschnitzten Holzdecken und die Malerei erscheint auf einen am oberen Rande der Wand angebrachten figuralen Fries beschränkt. Die kühnen Neuerungen, die durch einzelne oberitalienische Meister schon so früh nach dem südtirolischen Bischofssitz verpflanzt worden waren, blieben vorläufig selbst in der profanen Kunst vereinzelt.

Noch viel zögernder dringen illusionistische Elemente in die kirchliche Malerei Südtirols ein.

Die Gründe dafür liegen zum Teil schon in der Entwickelung der Architektur. Erst mit dem Verschwinden der zerteilten Gewölbeformen des Mittelalters, erst in Deckenkonstruktionen mit möglichst einheitlicher Fläche konnte sich die Malerei unbehindert im Sinne des neuen Gedankens entfalten. Die kirchliche Architektur folgte mit dieser Umwandlung nur sehr langsam der profanen. Wie in den übrigen Alpenländern, hielt der Einfluß des gotischen Stiles auch in Tirol bis weit in das 16. und selbst ins 17. Jahrhundert hinein an und machte nur langsam der Renaissance Platz. Das ist selbst in Südtirol der Fall, das dem italienischen Vorbild doch am nächsten lag. Auch in den Kirchenbauten hält die Renaissance in Südtirol unter Fürstbischof Bernhard von Cles ihren Einzug. Allein es kommt zunächst nicht zu einer durchgehenden Aufnahme der neuen Formen, sondern zu einer Mischung des Alten und Neuen: der neue Stil erfaßt anfangs nur die untergeordneten schmückenden Teile, läßt hingegen gerade die alten Wölbungsweisen bestehen. Meist von comaskischen Baumeistern errichtet, in deren Heimat die Gotik selbst eine besonders lange Dauer hatte, schmücken sich die südtirolischen Kirchenbauten des 16. Jahrhunderts wohl mit Renaissancedetails an Portalen und Fenstern, auch wohl in der Wandgliederung, behalten aber die gotische Deckengestaltung bei; über Pilastern und Gesimsen in Renaissanceformen steigen gotische Rippen- und Netzgewölbe auf: so in den Kirchen zu

Cles, Condino (1530), Civezzano (1536), Ossana (1536), Pellizano (1545)[1]. Bis über die Mitte des Jahrhunderts herrscht dieser «clesianische Stil» im Süden vor[2]; manche Beispiele reichen bis zu seinen letzten Jahrzehnten hinauf[3]. Es handelt sich dabei freilich meist nur um den Schein gotischer Konstruktion, die Rippen haben meist nur dekorative Bedeutung; allein die mehrfache Zerteilung des Deckenfeldes dauert fort und mit ihr bleibt die Rolle der Malerei die alte: die Anbringung und Einordnung ist charakteristisch mittelalterlich. Noch lange bewegt sich die Malerei vorzüglich an den Wänden in Form von Bilderreihen, die Geschichten oder Einzelgestalten vorstellen. In Tesero (1541, 1557), in Königsberg (1560) findet man an den Seitenwänden oder in der Chorschlußwand Figuren oder Halbfiguren von Aposteln und Patronen[4]; in der kleinen Kirche von Caneve bei Arco sind die Wände mit Malereien aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bedeckt, die in drei Reihen übereinander Passionsszenen darstellen[5]; die Kirche von Cogolo weist an der Außenwand noch aus dem Jahre 1643 eine in zwei Reihen angeordnete zyklische Bilderfolge auf[6]. Die Decken selbst hingegen sind vielfach ohne figurale Malerei[7].

---

[1] Ueber diese Bauten H. Semper, Wanderungen und Kunststudien in Tirol (Innsbruck 1894) S. 159f.; H. Schmölzer, Kunsttopographisches aus Südtirol, M. Z. K. 1895 S. 111, 1897 S. 146, 153f., 192f., 196f.; Atz: Kunstgeschichte von Tirol, 2. Aufl. (Innsbruck 1909) S. 841.

[2] Weitere Beispiele bieten S. Zeno bei Cles, S. Antonio bei Romeno, Livo bei Varollo, Tassullo (Semper a. a. O. S. 175f., 188f., 216, 218), Malè, S. Pietro bei Mezzolombardo (Schmölzer M. Z. K. 1897 S. 153, 146).

[3] So die Pfarrkirche von Castel Tesino (1554), das nördliche Seitenschiff der Pfarrkirche von Commezzadura (c. 1562), die Doppelkapelle der Pfarrkirche von Pellizano (1590). Schmölzer, M. Z. K. 1900 S. 80, 1897 S. 156, 193.

[4] Schmölzer, M. Z. K. 1900 S. 7, 1895 S. 18. Als Beispiele aus dem frühen 16. Jahrh. ließen sich hinzufügen S. Rocco bei Volano (ebda 1895 S. 1), S. Bartolomeo in Pegaia (ebda 1898 S. 53).

[5] Atz, Kunstgeschichte S. 961 f.

[6] Schmölzer, M. Z. K. 1898 S. 53.

[7] So in den clesianischen Kirchen zu Cles, Ossana, Civezzano, Malè, Nano.

Wo sie aber auftritt, schmiegt sie sich so streng wie nur je im Mittelalter in das Gefüge der Architektur und beschränkt sich auf die üblichen einzeln in die Felder gemalten Gestalten oder Symbole. Selbst der ikonographische Kreis ist der hergebrachte: man findet die Evangelisten und ihre Zeichen, die Kirchenväter oder einzelne andere Heilige und besonders gerne Engel mit den Leidenswerkzeugen dargestellt. Sehr bald wird das Renaissanceornament verwendet; der figurale Teil aber bleibt ganz in den traditionellen Grenzen. Eine Reihe von Beispielen ließe sich aufzählen. In S. Rocco zu Borgo im Valsugan haben die Malereien des Chores schon Einfassungen in Renaissance; in die Gewölbekappen sind aber in alter Weise die Evangelistensymbole und Engel mit den Leidenswerkzeugen verteilt (1526) [1]. In der Vorhalle der Kirche zu Pellizano begegnen, von Simone Bascheni 1553 gemalt, wieder die vier Evangelisten in den einzelnen Gewölbekappen, eingerahmt von Akanthus und anderem Gerank, in welchem Engelchen verstreut sind. Die Kappen des Gewölbes über dem linken Seitenaltar schmücken Engelchen mit den Passionssymbolen [2]. Die Kirche zu Commezzadura birgt Malereien derselben Künstlerfamilie aus der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts: hier vereinigen sich die flachgerundeten Gewölbegurte, die wiederum mit prächtigen Renaissanceornamenten geziert sind, in der Mitte zu einer kreisrunden Scheibe, auf welcher das heilige Lamm erscheint; in den Kappen ringsum sind Christus mit den Evangelistensymbolen, die vier Kirchenlehrer, Petrus und Vigilius dargestellt. Nur Christus nimmt dabei das ganze Gewölbefeld ein; in den übrigen Feldern ist durch einen stukkierten und polychromierten Dreiviertelkreis je ein Teil abgesondert und in den drei

[1] Schmölzer, M. Z. K. 1900 S. 75ff.

[2] Schmölzer, M. Z. K. 1897 S. 193f. — Vgl. auch die Malereien in Pinzolo im Rendenatale 1520–36 M. Z. K. 1891 S. 134), S. Rocco zu Volano 1525 (ebda 1895 S. 1ff. u. Archivio Trentino 1883 S. 101), Tesero (1541, ebda. 1900 S. 7), Condino (Ilg, A., Kunsttopographisches aus Südtirol, M. Z. K. 1885 S XCIV).

so entstandenen Dreiecken um die Mittelscheibe sind dann noch je drei musizierende Engelchen dargestellt: hier wird also die Wölbfläche durch die Stukkatur noch weiter unterteilt [1]. Die Kirche von S. Vendemiano bei Strigno, erbaut zwischen 1608 und 1627, weist eine ähnliche Gewölbemalerei noch aus dem 17. Jahrhundert auf. In dem der Westfassade vorgebauten Atrium sind die Kreuzgewölbe mit den Evangelistensymbolen geschmückt; in den Bogenzwickeln erscheint die Verkündigung und in Medaillons Prophetenköpfe, in den Lünetten Maria mit zwei Bischöfen; es sind Malereien aus dem Jahre 1627, mit einer Anordnung und Formensprache, die dem beginnenden 16. Jahrhundert entsprechen könnte [2].

Noch vor dem Ende des Jahrhunderts begegnen nun aber in interessanter Weise einzelne Fälle, in denen zwar ebenfalls Einzelgestalten streng in die Gewölbeabschnitte eingeordnet sind, aber, wie von einem Hauch der neuen Bestrebungen ergriffen, nicht mehr in der schlichten Vorderansicht, sondern plötzlich für die Untensicht verkürzt.

Ein Beispiel dieser Art bilden die Deckenmalereien der schon erwähnten kleinen alten Kirche zu Caneve bei Arco [3] (Taf. 1). Sie besteht aus einem kleinen quadratischen Altarraum und einem quer davorgelegten länglich viereckigen Betraum. Chor wie Schiff überspannen Kreuzgewölbe ohne Rippen. Beide Teile sind mit Malereien bedeckt, die nach dem Stil der Ornamente wie der Figuren der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts angehören [4]; wahrscheinlich rühren sie von Marco Moretto aus Ala her, der laut Inschrift

---

[1] Schmölzer, M. Z. K. 1897 S. 156f.

[2] Ebda. 1900 S. 79.

[3] Atz, Kunstgeschichte S. 961f.

[4] Im Chorraume findet man auf dem Umrahmungsstreifen der Darstellung Gregors d. Gr. in roter Farbe die Inschrift: Anno 1575 pestis maxima fuit Tridenti; darunter in einem zweiten Streifen: Anno 1474 pestis magna fuit Tridenti. Diese Eintragungen geben mindestens eine obere Zeitgrenze für die Malereien.

im Jahre 1576 die sehr stilverwandten Fresken des nahen St. Jakobskirchleins auf dem Berge malte. Auf ganz merkwürdige Weise mischt sich im Ornament wie in der Deckenauffassung Altes und Neues. Die Wände tragen die schon oben erwähnten, in drei Reihen übereinander angeordneten Passionsszenen, die durch gemalte Renaissancepilaster geschieden sind. In der Decke werden die Grate des Kreuzgewölbes durch Streifen herausgehoben, welche das gotische Motiv des bandumflochtenen Baumstammes mit abgehauenen Aesten aufweisen; die Kappen hingegen sind mit reizvollen Renaissance-Grotesken gefüllt, Ranken mit eingestreuten Vögeln, Masken, Puttenköpfchen. In jeder der vier Kappen ist zwischen diesem Ornament ein rundes Medaillon ausgespart, wieder mit bandumflochtenen Aesten umgeben: hier sind die Evangelisten mit ihren Symbolen dargestellt. Bereits thronen sie auf Wolken, hinter denen der blaue Himmel herausschaut. An diesen Evangelistengestalten ist nun der bewußte Versuch perspektivischer Verkürzung für die Untensicht nicht zu verkennen: die vorgestreckten Knie und Unterschenkel verdecken die Mitte des Körpers und über ihnen kommt sogleich der Oberkörper zum Vorschein, gleichsam zurückgelehnt. Die Beine hängen über die Wolkensitze herab und die Füße kehren die Sohlen dem Beschauer zu. Freilich bleibt das Können weit hinter dem Wollen zurück: es kommen recht gewagte und verdrehte Stellungen dabei heraus.

Ein zweites, fortgeschritteneres Werk dieser Art enthält die alte Pfarrkirche zu Avio an der äußersten Südgrenze des Landes. Es ist eine sehr altertümliche dreischiffige Kirche. Das Mittelschiff zeigt den offenen Dachstuhl, die Seitenschiffe sind durch je drei auf kurzen viereckigen Pfeilern ruhende Kreuzgewölbe gedeckt. Die Gurtbogen sind schwach spitzbogig; noch trennen gerundete Rippen die Kappen. In der vordersten Arkade des rechten Seitenschiffes über dem rechten Seitenaltar sind nun in den vier Gewölbefeldern Sibyllen mit an die Pas-

sion gemahnenden Attributen und das Schicksal Christi voraussagenden Inschriften dargestellt. Ihrem Stil nach gehören die Fresken frühestens dem Ende des 16. Jahrhunderts an. Wir sehen Frauengestalten von üppigen Formen, breiter Lagerung, in kunstvollen Kontraposten, in weich gefalteten Gewändern, von einer gewissen Großzügigkeit der Zeichnung. Der entwickelte Stil der italienischen Spätrenaissance liegt ihnen bereits zugrunde: unverkennbar gemahnen sie in Typen wie Farbengebung an Paolo Veronese, so daß sie einem Schüler dieses Meisters zuzuschreiben sein werden [1]. Noch merkwürdiger als in Caneve füllt hier ein neuer Geist die alte Form: so streng diese Frauen als Einzelgestalten in die Gewölbabschnitte eingepaßt sind, so ausgesprochen tritt in ihnen das Bestreben hervor, Stellung und Bewegung der Körper für einen untenstehenden Betrachter zu berechnen. Am besten ist es bei der Sibylle im rechten seitlichen Felde geglückt, die ein mächtiges Kreuz im Arme hält (Taf. 2): sie sitzt weich in einen Wolkenballen gebettet; der Mittelleib sinkt unter die vorgestreckten Knie; die Unterschenkel hängen, nach rechts gewendet, über den Wolkensitz herab und lassen wieder die Sohlen der Füße sehen; mit dem Oberkörper scheint sich die Gestalt vorzubeugen, um in die Tiefe herabzusehen. Die Herrschaft über die Scurzi ist auch hier noch unsicher; im Vergleich mit den Figuren zu Caneve ist aber doch ein großer Fortschritt auch nach dieser Richtung deutlich.

Mit dem scheidenden 16. Jahrhundert beginnt auch in den Kirchenbauten die Herrschaft des Kreuzgewölbes zu schwinden.

---

[1] Dies hat Schmölzer, M. Z. K. 1895 S. 9ff. festgestellt. Am Boden unter diesem Gewölbejoch ist ein einfacher Grabstein eingelassen mit folgender Inschrift: Jacobo Ant. de Pollis Carissimo filio extincto sibique Bennata vivens dolentissima mater hoc monumentum paravit MDCXXXX. Schmölzer vermutet, daß die Fresken zum Schmuck der Grabstätte ausgeführt wurden.

Wird es schon vor der Jahrhundertwende häufig ohne Rippen gestaltet, so treten im 17. Jahrhundert zunehmend die neuen Gewölbeformen, Tonnen-, Stichkappen-, Kuppelgewölbe, an seine Stelle[1].

Dennoch ergreift die Malerei von den ihr nun gebotenen größeren Flächen auch jetzt noch nicht immer Besitz. Vielmehr macht ihr zunächst die Stukkatur das Feld streitig. In weltlichen Innenräumen wie im Castell Buonconsiglio zu Trient sahen wir sie schon im frühen 16. Jahrhundert zu glänzender Entfaltung kommen. In der Kapelle dieses Schlosses, die bereits durch ein Tonnengewölbe gedeckt ist, bestreitet sie

---

[1] Vereinzelt ließ Bernhard von Cles schon 1515 im Trienter Dom eine Kuppel wölben. Frühe Beispiele von Kreuzgewölben sind Caneve (c. 1574, vgl. Atz, Kunstgeschichte S. 961), Nano (1568—75, Schmölzer, M. Z. K. 1897 S. 148). In Trient erhielt die 1520—23 gebaute Kirche S. Maria Maggiore, die ursprünglich offenbar wie die übrigen clesianischen Bauten ein Rippengewölbe erhalten sollte, im späteren 16. Jahrhundert eine Tonne ohne Stichkappen (Schmölzer, M. Z. K. 1899 S. 149, 187). Bezeichnend ist der Fall in Cavalese: die im 15. oder Anfang des 16. Jahrhunderts gotisch gewölbte dreischiffige Pfarrkirche wurde 1610 durch ein viertes Schiff erweitert; es erhielt nun Kreuzgewölbe ohne Rippen; die wenig später erbaute Capella del Rosario eine Flachkuppel (Schmölzer a. a. O. 1899 S. 189). Die Expositurkirche zur Hl. Maria in Ronzone (got. 15. Jahrh.) wurde im 17. Jahrh. durch einen Anbau mit Tonnengewölbe und Stichkappen verlängert (Semper, Wanderungen S. 204). Im Beginne des 17. Jahrh. erhielten rippenlose Kreuzgewölbe die Kirchen in S. Vendemiano bei Strigno (1608—27, Schmölzer M. Z. K. 1900 S. 79), Folgaria (1621—1626, Atz a. a. O. S. 851), Villa bei Tenno (ebda. S. 845), Salurn (1633, ebda. S. 853); Tonnen erhielten die Kirche in Seregnano bei Civezzano (1635, Schmölzer a. a. O. 1895 S. 151), die Franziskanerkirche in Cles (Semper a. a. O. S. 167), die Pfarrkirche in Arco (seit 1613 erbaut, Atz a. a. O. S. 850); polygonale Kuppeln die Kirche S. Maria Inviolata in Riva a. d. Beginn des 17. Jahrh. (Atz a. a. O. S. 848), die Rupertskapelle der Pfarrkirche in Villa Lazarina (1621, Atz a. a. O. S. 851). — Nicht vergessen sei, daß in Südtirol im 16. und 17. Jahrh. auch die flache Holzdecke gelegentlich zur Eindeckung des Kirchenschiffs verwendet wurde, während der Chor dann regelmäßig Wölbung erhielt: so in S. Bartolomeo in Pegaia c. 1582 (Schmölzer M. Z. K. 1898 S. 53); in S. Vendemiano bei Strigno c. 1608—27 (ebda. 1900 S. 79); in S. Pellegrino, dat. 1683 (ebda. 1899 S. 16); in Moena, 17. Jahrh. (ebda. 1899 S. 9), letztere zwei bereits in barocken Formen.

sogar allein den ornamentalen wie figuralen Deckenschmuck: am Spiegel ist Gott Vater mit Engeln, in der Wölbungskehle sind zwanzig Figuren von Evangelisten, Aposteln und Kirchenvätern in Stukko dargestellt. — In den clesianischen Kirchen auf dem Lande nistet sich das stukkierte Renaissanceornament schon in die noch gotisch gestalteten Kreuzgewölbe wie unvermerkt ein: es bekleidet die Gurten und Rippen mit Eierstab- und Akanthusmotiven; ja die Rippen sind überhaupt kaum etwas anderes als in Stuck aufgesetzte Ornamentleisten[1]. Auch in dieser Hinsicht walten also die leisesten Uebergänge.

Freier und breiter entfaltet sich die Stukkatur aber dann im 17. Jahrhundert in den neuen Gewölbeformen. Doch behält sie lange die Tendenz, leistenförmig den Linien der Gewölbekonstruktion nachzugehen, deren Einteilungen zu betonen: sie umzieht die Stichkappen des Spiegelgewölbes, trennt die Felder der polygonen Kuppel.

Die polygone Kuppel ist im 17. Jahrhundert in Tirol die bevorzugte Wölbeform. Mit besonderer Vorliebe werden kleinere Kirchen und angefügte Kapellen in Form von Zentralbauten mit sechs- oder achtseitigen Kuppeln gedeckt. Das ist nicht ohne Bedeutung für den Weitergang der Deckenkunst gewesen: diese Polygone ließen es nicht zu großen, die ganze Fläche einnehmenden Kuppelgemälden kommen, begünstigten vielmehr noch länger das Festhalten an der Zerteilung des malerischen Deckenschmuckes in einzelne Felder. Die ihnen bestangepaßte Dekoration war eine reiche Stukkatur mit eingestreuten Gemälden in den einzelnen Kuppelsegmenten. Die Stukkodecke mit gemalten Feldern wird denn, wie in den anderen Ländern, so auch in Tirol im 17. Jahrhundert die vorherrschende Deckendekoration.

In Südtirol tritt sie in einem besonders prächtigen Beispiel des frühen 17. Jahrhunderts in der Kirche S. Maria Inviolata zu Riva entgegen. Zur Aufbewahrung eines

[1] So in Pellizano, Schmölzer. M. Z. K. 1897 S. 193.

vielverehrten Gnadenbildes wurde hier im Jahre 1602 zunächst eine Holzkirche errichtet, aber schon im folgenden Jahre 1603 der Bau eines größeren Gotteshauses begonnen, unter eifriger Förderung besonders durch Graf Gaudenz Madruz und seinen Vetter, den Fürstbischof Karl Madruz, welch letzterer hier einen Konvent der Hieronymiten gründete. Bau und Ausstattung der Kirche müssen sich aber einige Zeit hingezogen haben, da Graf Gaudenz noch in seinem Testamente vom 6. Dezember 1613 seine Gemahlin Alfonsina Gonzaga verpflichtete, bestimmte Beträge für Altäre, Malereien und Vergoldung zur Vollendung des Werkes zu verwenden. Erst am 25. Mai 1636 erfolgte die Weihe der Kirche. In diese erste Zeit des 17. Jahrhunderts ist daher wohl die Deckenbemalung zu verlegen [1].

Die Inviolatakirche (Taf. 3) ist bereits eine Zentralanlage. Das Innere stellt ein Achteck vor, dessen Wände sich an den vier Hauptseiten zu flach rechteckigen, an den übrigen Seiten zu halbrunden Nischen öffnen. Die letzteren, welche Altäre enthalten, sind mit Halbkuppeln, die ersteren, von denen zwei als Eingangshallen dienen, mit schmalen Tonnen gewölbt; der östliche Seitenraum vertieft sich zum gleichfalls tonnengewölbten Presbyterium. Im Mittelraum steigt über einer von vier Fenstern durchbrochenen Kuppeltrommel die oktogone Kuppel auf. Pfeiler, Wände, Decken sind mit verschwenderischer Stukkatur in Weiß, Gold und Bronze überzogen, die der Mailänder Meister David Retti lieferte [2]. Nicht nur üppiges stuckiertes Ornament, auch

[1] Die Archivalien der Kirche wurden bei der Auflösung des Konventes unter der bayerischen Regierung im J. 1807 zerstreut. Die obigen chronologischen Angaben bringt N. Toneatti (Calendario ecclesiastico per l'anno 1857, Trento 1857, S. 161 ff.) offenbar auf Grund urkundlichen Materials, das ihm in irgend einer Form noch vorlag. Seine Angaben blieben ganz vergessen. Dobbert, Die Kirche S. Maria Inviolata. M. Z. K. 1872 S. XLVI verlegt den Bau in die zweite Hälfte des 16. Jahrh. und auch L. Baruffaldi (La Inviolata, chiesa municipale di Riva di Trento. Riva 1881) teilt nur mit, daß 1603 der Grundstein zur Kirche gelegt wurde. Vgl. M. Z. K. 1881 S. CLII.

[2] Ihn nennt eine Inschrift unten an einem Pilaster zwischen dem Haupteingang und der Nische des Onufriusaltars: «David Retti hoc opus

reicher plastischer Figurenschmuck beteiligt sich an der Deckendekoration: Engelköpfe, Putten, Genien drängen sich in größter Fülle zwischen das Gerank und Geschnörkel der Stukkatur; an den Ecken der Tambours und auf dem Gesimse des Kuppelansatzes stehen auch Vollfiguren von Heiligen und allegorischen Frauengestalten. Die Einzelformen des Stukkoornaments sind vielfach schon barock; doch hat die Gesamterscheinung noch etwas mehr der Renaissance entsprechendes: es fehlt die Zusammenfassung in wenige wuchtige Formen; es ist ein zierliches Kleinwerk, flach und dicht auf den Grund ausgebreitet. Unbedingt hat die Stukkatur für den Gesamteindruck das bestimmende Wort: ihr Reichtum und auch ihr künstlerischer Wert übertrifft den der eingestreuten Malereien.

Die Kuppel, die in stattlicher Weite den Raum bekrönt, ist keineswegs als Gesamtfläche aufgefaßt. Ihre Gliederung in acht Abschnitte wird vielmehr von der Stukkatur aufs schärfste herausgearbeitet: in den Kanten steigen breite, reich ornamentierte Lisenen empor. Doch gehen diese nicht ganz bis an die Kuppelmitte, dort bleibt ein rundes, reichumrahmtes Mittelfeld frei, das indes an Umfang die übrigen Felder durchaus nicht übertrifft. Auch in den trapezförmigen Feldern zwischen den Lisenen überläßt die Stukkatur der Malerei nicht den ganzen Raum, sondern beansprucht auch hier noch den größeren Teil für ihr Schnörkelwerk und ihre figürlichen Beigaben; sie schafft in jedem Abschnitt erst wieder eine engere Kartusche, welche nun je ein Fresko aufnimmt. Die Fresken enthalten Darstellungen aus dem Leben Marias: nicht mehr Einzelfiguren also,

---

f.». Nach dieser Inschrift könnte man übrigens in David Retti auch den Baumeister der Kirche vermuten; waren doch diese oberitalienischen Stukkatoren oft zugleich Baumeister. Einen David Retti finde ich auch erwähnt als Meister der Stukkierung des Benediktinerklosters Ellwangen in Württemberg a. d. J. 1737 (G. Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Berlin 1908, 3. Bd. S. 114). Die Retti begegnen im Beginn des 18. Jahrhunderts öfters als Baumeister und Stukkatoren in Deutschland, vgl. Gurlitt, Gesch. des Barockstiles in Deutschland S. 167, 173, 456.

sondern erzählende Bilder sind in die Decke verlegt. Diese Bilder der Hauptkuppel rühren nach bester Ueberlieferung von dem Italiener Teofilo Turri aus Arezzo her, der um 1600 blühte[1].

[1] L. Lanzi. Storia pittorica della Italia (Bassano 1795) I. S. 232, 508. — Ueber die Meister der Gemälde in der Inviolata herrscht in der Literatur Verwirrung. J. Spergs hat in seinen handschriftlichen «Notabilia urbium aliorumque locorum Tirolensium» (Hs. Ferdinandeum, Innsbruck, Dip. 745 S. 61) die Malereien des Chorgewölbes und die Fresken der Kuppel dem Martin Theophilus, gen. Polak, zugewiesen, einem wahrscheinlich aus Polen stammenden Maler, der am Beginn des 17. Jahrh. in Südtirol zahlreiche Tafelbilder und auch einzelne Fresken ausführte. (Ueber ihn unten am Schlusse ein eigener Exkurs). Von Spergs übernahm diese Nachricht ohne Prüfung M. Bersohn (Martinus Theophilus Polak, Frankf. 1891), der (S. 8) die Gemälde der Inviolata 1604 entstanden sein läßt und, offenbar ohne sie gesehen zu haben, die Bilder in der Kuppel wie in den Seitenräumen ohne Unterschied dem Polak zuschreibt. Dobbert a. a. O. M. Z. K. 1872 S. XLVI gab an, daß «nach Aussage des Küsters» die Stukkaturen von Davido Relli, die Malereien von Guido Rotti seien, zwei Verstümmelungen ein und desselben Namens, des Stukkators Davido Retti. Wohl in Wiedergabe dieser Notiz schreibt Atz (Kunstgesch. S. 850) sowohl Stukkaturen wie Fresken dem David Rotti zu. Ganz anders die italienischen Topographen. N. Toneatti a. a. O. S. 164 berichtet mit der größten Bestimmtheit, daß die Kuppel von Teofilo Turri d'Arezzo, die Tafeln an der Seite des Chors und sämtliche Wandgemälde im Hauptraum unterhalb des Gesimses von Pietro Righi il Luchese herrühren. Ebenso gibt Baruffaldi a. a. O. S. 20 an, daß «secondo memorie che si trovano citato» die Gemälde der Kuppel von Teofilo Turri da Arezzo, alle Malereien an den Wänden unter dem Gesimse von Pietro Richi detto il Luchese (1606—1675) seien. Die Verwirrung machte aber erst A. Ilg voll, der in seinem Artikel «Theophilus Pollak» (Rep. f. Kunstw. 8. Bd. 1885. S. 424ff.) den Martin Theophilus gen. Polak mit dem Teofilo Turri d'Arezzo identifizierte, ihm aber entgegen den italienischen Angaben nicht die Gemälde der Kuppel, sondern die der Nebenräume zuwies. Die Unhaltbarkeit dieser Vermutung soll unten im Exkurs begründet werden. Eine nähere Besichtigung ergibt, daß jedenfalls die Kuppelbilder von anderer Hand sind als die der Nebenräume; weder die einen noch die andern aber lassen sich, wie gleichfalls unten näher gezeigt werden soll, mit den sonstigen Altarbildern und Fresken des Martin Theophilus Polak stilistisch zusammenstellen. Diese Zuteilung rührt wohl nur daher, daß Spergs den ihm vielleicht an Ort und Stelle genannten Teofilo Turri mit dem ihm sonst bekannten Martin Theophilus verquickte. Die unteren Bilder bezeichnete auch er als Werke des Lucchese. Es verdienen daher sicherlich Toneattis und Baruffaldis Angaben Glauben.

In seinem Stil mischen sich in eklektischer Weise Einflüsse verschiedener Schulen; am stärksten wird man an Venedig gemahnt: manche Kompositionen, wie der Tempelgang, die Himmelfahrt Marias sind unmittelbar von solchen Tizians und Tintorettos abhängig. Teofilo Turri malt einen flüssigen, gewandten Stil im Sinne der reifen italienischen Renaissance; er hat großzügigen Wurf, reiche Bewegung, helle, kräftige, etwas bunte Farben. In bezeichnender Weise nun setzt sich der Meister mit dem neuen Problem der Deckenmalerei auseinander. Die rings um den Rand der Kuppel auf ihrer steil ansteigenden Wandung gemalten Szenen zeigen keinerlei Untenansicht. Ueberall sieht man den Boden nach innen steigen, die unteren Linien der seitlichen Gebäude emporgehen, die oberen sich senken: die perspektivischen Linien treffen sich in der Mitte des Bildes. Die Darstellungen sind rein tafelbildartig aufgefaßt. Nur die Himmelfahrt Mariens macht eine Ausnahme: hier gehen die Linien des vorne sichtbaren Sarkophages in die Tiefe, seine Oberfläche entschwindet dem Blick und die vorderen Apostel überragen mit ihren Köpfen die hintenstehenden. Dieses Bild befindet sich gerade über dem Choreingang und leitet in jeder Hinsicht auf das unmittelbar darüber sichtbare Tondo in der Mitte der Kuppel über, welches die Krönung Marias darstellt: in ihr nun sind die Figuren bereits deutlich wenigstens für schiefe Untensicht vom Eingange der Kirche her orientiert. Namentlich zeigen die Gestalten Gott Vaters und Christi diese Absicht und noch mehr die Engelchen, von denen eines wirklich wie zu Häupten des Beschauers zu stehen scheint, die Unterseite der Füße ihm zukehrend. Im ganzen zeigt sich so eine sehr vorsichtige Verwendung der Neuerungen des Deckenstiles: es bleibt bei getrennten aufgereihten erzählenden Bildern und nur in der Kulmination der Wölbung wird von illusionistischen Mitteln Gebrauch gemacht.

Auch die Nebenräume sind mit Bildern zwischen Stukkaturen gefüllt: der Chor zeigt in seiner Tonne reich von Stukko-

ornamentik umhüllte viereckige Bilder in drei Reihen, welche die Dreieinigkeit, die Anbetung der Könige, die Flucht nach Aegypten und singende und spielende Engel darstellen. Die halbrunden Seitennischen des Kuppelraumes enthalten je ein Deckenbild und zwei Wandbilder, welche Szenen aus dem Leben der heiligen Borromäus, Onufrius, Hieronymus und Pafnutius in Uebereinstimmung mit den betreffenden Altarbildern wiedergeben. In den Archivolten der rechteckigen Seitennischen sieht man in je drei Medaillons in blauer Luft schwebende Putten. Alle diese Malereien stammen von anderer, jüngerer Hand als jene der Kuppel, von denen sie sich nach Formengebung wie Kolorit unterscheiden: sie werden dem Pietro Ricchi gen. il Lucchese (1606—75), einem Schüler des Guido Reni, zugeschrieben[1]. In den schwebenden Putten machen sich denn auch Untenansichten bereits als etwas Selbstverständliches geltend.

Ein nicht minder bezeichnendes frühes Denkmal der stukkierten Felderdecke bietet die Rupertskapelle der Pfarrkirche von Villa Lagarina bei Rovereto, deren Innenausstattung dem dritten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts angehört. Graf Paris Lodron, der 1612 die Pfarre dieses Ortes erhielt, 1619 aber auf den Erzstuhl von Salzburg berufen wurde, faßte, nachdem er 1615 seine Mutter, 1621 seinen Vater verloren hatte, den Gedanken, seinen Eltern in seiner Heimat, in der Kirche seiner ersten Wirksamkeit eine Grabkapelle zu errichten[2]. Der Bau wurde im Jahre 1629 vollendet[3]. In merkwürdiger Weise steht er zum Dome von

[1] Diese Zuteilung hielt Ilg deshalb für unmöglich, da Lucchese erst 1606 geboren ist, also frühestens 1626 in der Inviolata gemalt haben könnte, eine solche Verzögerung der Innenausstattung aber unwahrscheinlich sei: sie ist es aber nach den oben mitgeteilten Daten durchaus nicht. Ueber Ricchi Nagler, Künstlerlexikon 13. Bd. S. 108.

[2] Der Grabstein seiner Mutter Dorothea von Welsberg, gest. am 4. Nov. 1615, und seines Vaters Nikolaus von Lodron, gest. am 10. Nov. 1621, ist in die rechte Wand der Kapelle eingelassen.

[3] Ueber dem Eingange zum Chor der Kapelle das Wappen der Lodron und die Inschrift: Paris ex com. Lodroni archiepiscopus et prin-

Salzburg, dem Lebenswerke des kunstsinnigen Kirchenfürsten, in Beziehung: der Architekt des Doms, Santino Solari, erhielt auch den Auftrag zum Baue dieser Kapelle; der Maler, der die Wände der Metropolitankirche mit Bildern ausstattete, Antonio Mascagni, lieferte auch hier den Wand- und Deckenschmuck; die Kapelle ist dem heiligen Rupert, dem Patron von Salzburg, geweiht und enthält Darstellungen aus seinem Leben[1]. Die Rupertskapelle (Taf. 2), die an die Mitte der Nordseite der Pfarrkirche angebaut ist, ist ein prächtiges Denkmal der Innendekoration des beginnenden 17. Jahrhunderts. Wieder ist sie ein Zentralbau. Der Hauptraum ist quadratisch mit abgeschrägten Ecken, über denen Zwickel entstehen, welche in eine achtseitige Kuppeltrommel mit ebensovielen Fenstern überleiten; darüber erhebt sich eine kleine oktogone Kuppel mit Laterne. An diesen Kuppelraum schließt sich ein quadratischer Altarraum mit Kreuzgewölbe. Auch in diesem kleinen Kircheninnern übertönt die Stukkatur an Reichtum und Glanz entschieden die Malerei: ihr sind wieder nur einzelne getrennte Felder überlassen, in denen sie sich ganz der architektonischen Grundlage anpaßt. Die Stukkatur ist hier schwerer, wuchtiger, als in Riva, schon deutlicher von barockem Geiste erfüllt; sie springt stark aus der Fläche vor, fast struktiv statt bloß dekorativ wirkend. Mit großem Nachdruck hebt sie die Einteilungen der Deckenkonstruktion hervor, verwandelt die Nähte des Kreuzgewölbes in reiche Stuckrahmen, besetzt die Kanten der Kuppel mit kräftigen Konsolen und umgibt kartuschenartig die Bildflächen. Die Gemälde sind sämtlich in Oel auf Leinwand gemalt und in die Deckenfelder eingespannt. Im Altarraum schmücken das Gewölbe vier kleine Trapeze und in der

---

ceps Salisburgensis apostolicae sedis legatus hanc suis charis parentibus et familie memoriam pp. anno MDCXXIX.

[1] G. Giordani, Il conte Paride Lodron Arcivescovo di Salisburgo e la chiesa di Villa Lagarina (Rovereto 1908) S. 1ff., S. 14ff. Vgl. Atz, Kunstgesch. S. 851.

Mitte ein Oval mit Erzählungen aus dem Leben des hl. Rupert, die sich noch in zwei seitlichen Wandbildern und im Altarbild fortsetzen. Diese Bilder sind alle rein tafelbildmäßig behandelt; nur im Mittelbildchen, aus dem ein dichter Kranz von Engelköpfchen herabblickt, ist gleichsam ein Durchblick zur Himmelshöhe gegeben. Schon weiter geht Mascagni in den Malereien der kleinen Kuppel. In den schmalen Trapezen zwischen den Kuppellisenen erscheinen weibliche Einzelfiguren, Allegorien von acht Tugenden. Diese Gestalten nun stehen in fingierten torartigen Oeffnungen, in welchen sich die Kuppelwand scheinbar zum Freien öffnet; von draußen schaut ein dunkler, wolkendurchzogener Himmel herein. Die Frauengestalten, die still und feierlich in den Oeffnungen stehen, sind in Untensicht gegeben: der Boden der Oeffnung verschwindet völlig unter dem vorderen Rand und mit ihm die Füße der, obgleich weit vorne stehenden Figuren. In einfacher, aber wirksamer Weise wird auch die Lichtführung mit in den Dienst der Täuschung gestellt: die Innenwand der Scheinöffnung ist, um zu zeigen, daß das Licht von außen kommt, beschattet; nur je die eine Leibung trifft ein Lichtstreif und seine Grenze entspricht einem ganz steil von oben einfallenden Tageslicht. — Auch unter der Kuppel sind noch Malereien: in den Zwickeln thronen, von Stuckrahmen umgeben, die Evangelisten, in den beiden seitlichen Bogenfeldern werden in figurenreichen Historienbildern biblische Szenen erzählt. — Wir haben es wieder mit einem Uebergangswerke zu tun: eine große Zahl einzelner erzählender Bilder tritt zwischen die üppige Stukkatur hinein, in den an der Decke befindlichen Bildern macht sich zum Teil auf eine noch einfache, fast naive Weise das illusionistische Prinzip geltend. Der Stil ist kaum schon barock zu nennen: Mascagni, übrigens nur ein mittelmäßiger Maler, erzählt noch im ruhigen, schlichten Ton der Renaissance, ohne Pathos und Bewegung, in einfacher Komposition, in Formen, die sich an die großen Cinquecentisten anlehnen.

In diesen Werken bedingt überall die polygone Konstruktion der Decke die Felderung des malerischen Schmuckes; aber diese begegnet auch in der struktiv nicht abgeteilten Tonne. Ein Beispiel liefert die schöne, noch in edelster Renaissance gehaltene Kapelle des Palazzo Galassi in Trient. Nach einer Inschrift über dem Altar wurde sie von Georg Fugger, dem Erbauer des Palastes, im Jahre 1607 zu Ehren der Märtyrer Sisinius und Alexander errichtet[1] und im folgenden Jahre malte Pietro Maria Bagnatore aus Brescia die Altartafel, welche das Martyrium des ersteren Heiligen darstellt[2]. Von demselben Maler sollen auch die Deckenbilder herrühren, die daher gleichfalls dem Beginn des 17. Jahrhunderts angehören[3]. Damit vereint sich gut die strenge Kassettierung der Decke: die durch keine Stichkappen zerteilte Tonne ist durch reich ornamentierte Streifen in regelmäßige viereckige Felder gegliedert. Sieben von diesen Feldern umschließen engere Rahmen, in welche, in Oel gemalt, die Bilder eingelassen

---

[1] «S. Sisinii et Alexandri sacellum hoc ex vicino in hanc locum exponi . . . Georgius Fucarus Anno 1607.» Vgl. N. Toneatti, Calendario ecclesiastico per l'anno 1857. Trient 1857 S. 31.

[2] Sie wurde laut einer neueren Inschrift bei der Restaurierung der Kapelle unter Giacomo Zambelli im Jahre 1834 durch ein neues Altarbild (Christus am Oelberg) von Domenico Udine ersetzt. F. Bartoli gibt in seinen wertvollen Aufzeichnungen «Le pitture, sculture ed architetture della città di Trento etc.» aus d. J. 1780 (Trient. Bibl. civ. Ms. 1707 S. 23) die Inschrift des alten Altarbildes an: Petrus Maria Balneator Brix. Architectus fecit MDCVIII. Dieser Pietro Maria Bagnatore malte auch Friese in Gemächern des fürstbisch. brixnerschen Lustschlosses Velthurns (Schönherr D., das Schloß Velthurns. M. Z. K. 1885 S. 40).

[3] Bartoli a. a. O. S. 23. Auch L. v. Giovanelli (Verschiedene historisch-topogr. Nachrichten aus Tirol», Hs. Innsbruck, Ferdinandeum Dip. 1262) gibt in einem Schreiben an J. A. v. Dipauli (Trient, 15. Okt. 1832) an, daß die Stukkaturen aus d. J. 1610 stammen. Hingegen behauptet die bei der Restaurierung i. J. 1834 angebrachte neuere Inschrift, daß die Kapelle «Matthias Galassius Supremus Ferdinandi III. cesaris praefectus exornavit». Es wäre dies der bekannte General M. Gallas aus dem Geschlechte der Grafen von Campo in Judicarien, der 1642 den Palast ankaufte (K. Jülg, Trient, S. 25). Mir scheint die Angabe Bartolis zutreffender.

sind. Sie stellen die Martern der beiden Heiligen dar und sind sämtlich einfach tafelbildartig aufgefaßt, selbst das etwas länger gestreckte Mittelbild, in welchem Engel mit Palmenzweigen und einem Diadem schweben.

Erst in Halb- und Vollkuppeln von ungeteilter Fläche hat sich die Malerei von der Stukkatur befreit und die ganze Decke füllende Kompositionen geschaffen.

Das früheste Beispiel dieser Art in Südtirol dürfte die Halbkuppel der Chornische der Kirche S. Maria Maggiore in Trient sein (Taf. 4). Das mächtige Kirchengebäude wurde unter Bernhard von Cles in den Jahren 1520—23 durch den Comasken Antonio Medaglia erbaut und gehört zu den wichtigsten Monumenten des clesianischen Mischstiles[1]. Wie die übrigen Kirchen dieses Stiles sollte sie ursprünglich durch ein Rippengewölbe gedeckt werden; sie erhielt dann eine Tonne, die jedoch am Beginne des 19. Jahrhunderts einstürzte. Das jetzige kassettierte Tonnengewölbe des Schiffes ist daher neu; in der Chornische aber ist noch die alte Halbkuppel mit ihrem Deckenbilde erhalten. Das letztere schreiben alle alten Berichte dem Martin Theophilus, gen. Polak, zu[2]. Diese Zuteilung ist durchaus glaubhaft. Martin Theophilus, nach seinem Beinamen wohl polnischer Abkunft, ist am Beginne des 17. Jahrhunderts durch eine Reihe signierter Altarbilder in südtirolischen, besonders trientinischen Kirchen als hier tätig ausgewiesen; er wird 1616 als «Maler in Trient» erwähnt;

---

[1] Ducati, Ueber die Kirche S. Maria Maggiore, in J. J. Stafflers Materialien Hs. Innsbr. Ferdinandeum Bibl. 4321, Nr. 15. — B. Giovanelli a. a. O., Nachrichten f. 97 f. — G. B. Zanella, S. Maria di Trento (Trento 1879). A. Well, Die Kirche S. Maria Maggiore, Trient 1883. — Schmölzer, M. Z. K. 1899 S. 149, 187 f. Ueber die Restaurierung vgl. Kunstfreund, her. v. K. Atz, 1900 S. 92; 1903 S. 24 und M. Z. K. 1908 S. 64, 93.

[2] Bartoli a. a. O. S. 29. Roschmann, Tirolis pictoria et statuaria II. (Innsbr. Ferdinandeum hs. 1232) S. 81 u. 111. Spergs, Notabilia urbium etc. Tirolensium S. 17. Vgl. Giovanelli a. a. O. f. 98.

nach den überlieferten Angaben war er Hofmaler des Fürstbischofs von Trient Kardinal Karl von Madruz (1603—1627)[1]. Am Deckenbild ist keine Signatur zu erkennen; doch trägt es in der Tat das Stilgepräge, das auch die übrigen Werke dieses Malers aufweisen: das Stilgepräge eines Meisters, der, von Norden kommend, sich in Italien und zwar hauptsächlich an bolognesischer und venetianischer Kunst geschult hat, aber mit den dort erworbenen Formen noch nicht ganz sicher schaltet: bei trefflicher Anlage des Freskos im ganzen zeigen sich in den Einzelfiguren manchmal erhebliche zeichnerische Schwächen[2]. Das Werk fällt spätestens in das zweite Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts[3]: auf einer an der Chorwand hängenden, 1633 datierten Darstellung des Trientinischen Konzils[4], das in dieser Kirche abgehalten worden war, ist das Gemälde bereits mit dargestellt. Da Polak zudem spätestens 1628 in Innsbruck als Hofmaler Erzherzog Leopolds Aufenthalt genommen, ist es vor diesem Jahre anzusetzen. Es stellt die Aufnahme Marias im Himmel dar und setzt so den Gegenstand der großen, von Pietro Ricchi gemalten Hochaltartafel fort, in welcher die Himmelfahrt der Verklärten wiedergegeben ist.

In der Chornische von S. Maria Maggiore ist zum erstenmal in Südtirol die ganze Fläche einer Halbkuppel mit einem einzigen Gemälde bedeckt. Zugleich ist das typische Thema barocker Deckenmalereien angeschlagen: das Glorienbild. Eine überleitende gemalte Architektur fehlt; wir blicken unmittelbar über dem Gesimse in die Wolkenhöhen. An den Seiten erscheinen Reihen musizierender Engel. In der Mitte fährt Maria, nur von einigen Putten umflattert, mit verzückt ausgebreiteten

---

[1] Vgl. über M. Theophilus Polak den Exkurs unten am Schlusse.

[2] Alles Nähere bezüglich dieses Stilvergleiches im Exkurs.

[3] Der Versuch, im Archiv der Pfarre von S. M. Maggiore Anhaltspunkte für eine nähere Datierung zu finden, scheiterte an dem Bescheid, daß keine älteren Akten oder Rechnungen vorhanden seien.

[4] Nach Bartoli a. a. O. S. 30 ist sie von Elia Maurizio; vgl. Trener Tridentum 1902 S. 459.

Armen empor. Etwas höher links wartet Christus, noch höher rechts Gott Vater der Ankommenden. Zu oberst ein Kranz in strahlendes gelbliches Licht gebetteter kleiner Engelhalbfiguren und die Taube des heiligen Geistes. Das Ganze in geräumiger und klarer Anordnung. Hier wird deutlich der Anspruch erhoben, die Wölbung aufzuheben und den Blick in die freien Himmelshöhen zu entrücken, wo sich die Figuren dem von unten schauenden Auge darbieten. Das Beispiel Correggios ist hier wirksam geworden. Aber freilich zeigt sich die Unsicherheit in der Lösung einer solchen Aufgabe. Die Verkürzung ist im Grunde keine folgerichtige. Würde man Figuren in der Höhe schief von unten ansehen, so müßte der wirklich aufrechte Körper gleichsam zurückgelehnt erscheinen, der obere Teil müßte hinter die senkrecht auf unsere Blickrichtung etwa durch die Körpermitte gelegte Ebene, im gegebenen Fall also ungefähr die Wölbfläche, zurücktreten. Hier aber ist im ganzen Bilde doch die Stellung der Figuren immer parallel zur Wand eine aufrechte: sie liegen in der Malfläche, statt hinter dieselbe zurückzuweichen, wie man es in der späteren entwickelten barocken Deckenmalerei findet. Am besten glückt die Verkürzung in einzelnen Engeln und Putten: die zwei großen Engel rechts und links von der Hauptgruppe, von denen der eine sich mit dem Kopfe nach unten herabfallen läßt, sind kühne Versuche der Schwebewirkung.

Was hier ein zugewanderter, in Italien geschulter polnischer Künstler am Eingange des 17. Jahrhunderts in einer Halbkuppel versuchte, wiederholte gegen die Mitte des Jahrhunderts ein einheimischer Maler in einer vollen Kuppel: es geschah in einem Deckengemälde gleichen Gegenstandes in der Pfarrkirche zu Cavalese im Fleimstal, gemalt im Jahre 1646 von Francesco Furlanell. Im Fleimstal blühte seit Beginn des Jahrhunderts eine lokale Malerschule[1], als deren

[1] Ueber sie ausführlich Denifles Nachrichten von tirol. Künstlern (Hs. Innsbr Ferd. Dip. 1104), Zusätze S. 97ff.

Begründer Orazio Giovanelli aus Carano im Fleims, ein Schüler Palmas d. J. gilt[1] und von der sich dann später eine Reihe namhafter Tiroler Maler, hauptsächlich Tafelmaler, herleiteten. Unter ihnen tritt Furlanell aus Tesero (gest. 1686), ein Schüler Giovanellis[2], zuerst auch als Freskant hervor. An die spätgotische Pfarrkirche des Hauptortes im Tale[3] wurde im 17. Jahrhundert an der linken Seite durch die Familie Giovanelli die Capella del Rosario angebaut, die der Trienter Domherr Johannes Jacobus Calavinus nach einer Inschrift am Eingangsbogen im Jahre 1647 mit Gemälden und Stukkaturen schmücken ließ; einer Inschrift im Deckenbilde selbst zufolge muß die Bemalung der Kuppel im Jahre 1646 der Auszierung der Wände vorangegangen sein, die 1647 vollendet wurde. Die Kapelle ist in ihrem Grundriß achteckig; allein sie trägt keine oktogone Kuppel, vielmehr gehen die Wände allmählich in die Rundform über; über einem breiten Kuppelfries folgt eine flache, unzerteilte Rundkuppel. Die Stukkatur ist hier bereits in den Fries unter der Kuppel verwiesen: in ihm reihen sich, von schweren, schon ganz barocken Stuckornamenten umhüllt, kleine, abwechselnd runde, viereckige und ovale Medaillons mit Darstellungen aus dem Leben Marias an, welche in Oel auf Leinwand, sicherlich gleichfalls von Furlanell gemalt wurden. Sie haben aber für den Totaleindruck der Decke keinerlei Bedeutung mehr: die Kuppelfläche selbst ist für ein einziges Deckenbild freigehalten, das den Gesamtanblick des Raumes vollständig beherrscht. Es stellt wieder die Ankunft Marias im Himmel dar und zwar in einer Komposition, die unverkennbar bis in Einzelheiten von jener in S. Maria Maggiore abhängig ist. Zum erstenmal inner-

[1] Sein Geburtsjahr ist unbekannt, sein Tod wird bald 1620, bald zwischen 1636 und 1640 angesetzt. Vgl. Dipauli, Zusätze S 63, 97, 117. Lemmen, Tirolisches Künstlerlexikon S. 63; Ambrosi, Scrittori ed artisti Trentini (Trient 1894) S. 62. Schmölzer, M. Z. K. 1900 S. 79.

[2] Dipauli, Zusätze S. 97, 117 f., 124. — Lemmen S. 56. — Ambrosi S. 63. Vgl. M. Z. K. 1900 S. 8, 11.

[3] Schmölzer, M. Z. K. 1899 S. 189 ff.

halb unseres Gebietes ist hier die der Vollkuppel entsprechende kreisförmige Anordnung befolgt: die Figuren umstehen einen in der Höhe und Mitte gedachten Vorgang und wenden sich alle dorthin. Nicht genau übrigens; vielmehr ist der ideale Mittelpunkt der Vision, die Taube des heiligen Geistes, etwas gegen den Eingang der Kapelle vom Langhaus her verschoben: die Komposition ist also für den von dort eintretenden Beschauer berechnet; über ihm erscheinen die Figuren steiler und dichter, vor seinen Blicken, gegen den Altar zu sind sie weiter und weniger steil übereinander angeordnet. Eine einheitliche Berechnung für einen bestimmten tiefer gelegenen Betrachtungspunkt liegt also zweifellos vor; doch ist er auch hier nicht wirklich in der Tiefe des Bodens angenommen und wieder begegnet dieselbe Unvollkommenheit in der Verkürzung für die Untensicht wie in S. Maria Maggiore. Die Figuren erscheinen, statt wirklich in den freien Raum parallel zueinander in die Höhe gesetzt zu sein, vielmehr konvergierend in die Kuppelfläche projiziert. Mehrere Wolkenschichten von recht schwerer Körperhaftigkeit lagern übereinander und auf ihnen reihen sich die Gestalten in verschieden hohen und verschieden weit entfernten Ketten übereinander, nach oben an Größe abnehmend. Freilich geschieht auch dies nicht ganz folgerichtig. Die Verkleinerung gegen die Höhe ist sprunghaft und es gelingt dem Maler weder die Formen durch Unterdrücken der Details genügend anschaulich zu machen, noch die Abstände der nach oben folgenden Kreise durch perspektivische Mittel geräumig erscheinen zu lassen. Hält man sich gegenwärtig, wie dies späteren Deckenmalern durch Verteilung und Abstufung der Wolkenmassen, durch Aufhellung der Farben und Zunehmen des Lichtes mit der Höhe darstellbar geworden ist, so kommt das Frühe und Unentwickelte dieses Deckenbildes erst ganz zum Bewußtsein. Furlanell ist freilich auch nur ein unbedeutender Maler; seine Gestalten sind zum Teil unrichtig proportioniert und ungeschickt bewegt, einzelne, wie Maria selbst, von etwas

derber, bäuerischer Erscheinung; die Farben sind hart und nüchtern, ohne Schmelz und Zusammenklang. Immerhin behauptet das Deckenbild der Capella del Rosario einen wichtigen Platz in unserer Entwicklung: es ist das erste Beispiel eines Vollkuppelbildes barocken Prinzips im italienischen Teil des Landes.

Dies Beispiel blieb übrigens zunächst vereinzelt. Im 17. Jahrhundert waren in Südtirol auch weiterhin die in Stukkatur gefaßten Einzelfelder die herrschende Art des Deckenschmuckes.

Als gegen den Schluß des Jahrhunderts Fürstbischof Franz degli Alberti (1677—1689) dem Castell del Buon Consiglio einen neuen, das alte Schloß mit dem clesianischen Palast verbindenden Einbau hinzufügte, geschah die Ausstattung der Gemächer entweder in Form von prunkvollen kassettierten Holzplafonds, wie in dem Hauptgemache des oberen Geschosses, dessen Deckenkassetten der Paduaner Pietro Liberi im Jahre 1686 mit allegorischen Figuren von Tugenden schmückte; oder in Gestalt reicher Stuckdecken mit eingestreuten Malereien: so in den Zimmern des unteren Stockwerkes, welche je in einem größeren Mittelfelde und umgebenden kleineren Ovalen mythologische und allegorische Darstellungen aus dem Jahre 1688 aufweisen[1]. Als ihr Meister wird ein Schüler jenes Liberi, der wiederum der Fleimser Schule angehörige Maler Giuseppe Alberti (geb. 1640 zu Tesero, gest. 1716 zu Cavalese)[2] bezeichnet.

---

[1] Bartoli a. a. O. S. 9. Wózl A., M. Z. K. 1897 S. 98, 133. Radinger, Wandmalereien, S. 129f. 142f.

[2] Ueber ihn Roschmann, Tirolis pictoria, 1. Bd. S. 95, 2. Bd. S. 6. Denifle, Nachrichten von tirolischen Künstlern (Hs. Innsbr. Ferdinandeum Dip. 1104) S. 1. — Dipauli, Zusätze S. 97, 116, 125, 224. — Ambrosi S. 63. — Thieme u. F. Becker, Allg. Lexikon der bildenden Künstler, 1. Bd. (Leipz. 1907) S. 195. — Als Geburts- und Todesdaten geben Dipauli (a. a. O. S. 97) und Toneatti (Saggio d'illustrazione del Duomo di Trento, Trient 1872 S. 83) unter Hinweis auf archivalische Daten den 8. Okt. 1640 und 3. Febr. 1716 an.

Aehnlich verhält es sich mit der Ausschmückung der Capella del Crocifisso, die derselbe Kirchenfürst an die Südflanke des Doms in Trient anbauen ließ und deren Vollendung in das Jahr 1682 fällt; sie wurde nach Plänen eben dieses Giuseppe Alberti errichtet und von ihm zugleich ausgemalt. Die Kuppel weist wieder inmitten reicher Stuckzieraten kleine Freskobilder auf, welche Passionsszenen und alttestamentliche Geschichten darstellen; in den Kuppelzwickeln sind die Gestalten der vier Haupttugenden hinzugefügt [1].

Ebenso wurde in der Pfarrkirche zu Seregnano bei Civezzano, welche, ursprünglich gotisch, im Jahre 1635 mit einer Tonne gewölbt wurde, die Decke durch kräftige Stuckrahmen in der Art geteilt, daß ein längliches Feld in der Mitte seitlich von je einem quadratischen und je zwei Feldern in Vierpaßform begleitet wird. Im Mittelfeld sieht man, als Oelgemälde auf Leinwand eingespannt, die Geburt Johannes des Täufers, in den Nebenfeldern in Fresko Szenen aus seinem Leben; es sind Gemälde eines unbekannten, wohl schon etwas späteren Malers [2].

Ueberblickt man die betrachteten, bis ans Ende des 17. Jahrhunderts führenden Denkmale, so hat man den Eindruck einer sehr langsam anwachsenden Bewegung. Nicht erst das fertige Ideal dringt ein, sondern es begegnen in Südtirol, das in dieser Hinsicht eben nur als Teil Oberitaliens anzusehen ist, alle verschiedenen Ansätze und Versuche. Sie entwickeln sich nicht so sehr im Lande weiter, ihr Auftreten hängt mehr davon ab, wie es bald in diesen, bald jenen Ort einen Maler hinverschlägt, der die Neuerungen von außen zuträgt. Zunächst kommen solche Maler hauptsächlich aus Oberitalien; einmal ist es auch ein nordischer, freilich in Italien geschulter Künstler; nur verein-

---

[1] Vgl. Toneatti a. a. O. S. 59, 78. Eine Einsichtnahme in die Gemälde der Kuppel war derzeit unmöglich, da sie schon seit längerer Zeit verschalt ist.

[2] Schmölzer, M. Z. K. 1895 S. 15.

zelt begegnen auch einheimische Kräfte. Erst im 17. Jahrhundert treten die Anfänge einer im Lande selbst wurzelnden Schule hervor, die dann, immer wieder ihre Ausbildung von den oberitalienischen Zentren holend, zunehmende Bedeutung für die Entwicklung gewinnt: die Fleimser Schule, der Furlanell und Alberti angehören, aus der später ein führender deutscher Maler, Paul Troger, hervorgeht. Noch auf dem Boden mittelalterlicher Deckenkonstruktion machen sich die frühesten Versuche der Verkürzung für die Untensicht bemerkbar. Mit den neuen Gewölbeformen entfaltet sich zunächst hauptsächlich der Stukkoschmuck, welcher in seine Mitte auch kleine umrahmte Gemälde aufnimmt. Erst in den freien Wölbflächen der Halbkuppel und Kuppel beginnt dann die Malerei das Feld ganz zu erobern und wirklich umfangreiche Kompositionen barocken Prinzips zu liefern: es geschieht dies in einer Halbkuppel am Beginne, in einer Vollkuppel in der Mitte des 17. Jahrhunderts.

Den entscheidenden Anstoß erhielt die barocke Deckenmalerei Südtirols jedoch erst am Beginn des 18. Jahrhunderts, als das Beispiel Andrea Pozzos, der, selbst ein Trientiner, auch auf Südtirol unmittelbar Einfluß nahm, überhaupt bedeutsam in die allgemeine Entwicklung eingriff. Davon soll später gehandelt werden.

II.

DAS MITTLERE TIROL IM 16. UND 17. JAHRHUNDERT.

Im nördlichen, deutschen Teil Tirols dringt die neue Deckenmalerei naturgemäß noch zögernder ein. Hier hatte sich die fremde Richtung einer nationalen Kunst gegenüber erst durchzusetzen, die am Ausgange des Mittelalters noch in Blüte stand. Freilich ergriff diese im 16. Jahrhundert ein unaufhaltsamer Verfall, Hand in Hand mit dem deutlichen Nachlassen der kirchlichen Bautätigkeit. Zwar kann man kein Erlöschen des Kirchenbaues wahrnehmen; aber vergleichsweise ist doch in diesem Jahrhundert der Baueifer geringer als im Zeitalter des gotischen und dann wieder des barocken Stiles. Es sind meist kleinere Kirchen oder auch nur angebaute Kapellen, die da entstehen, oder es handelt sich um die bloße Weiterführung in einer besseren Zeit begonnener Werke. Das Land ermangelte unter dem Zeichen der religiösen Wirren der inneren Ruhe, in der der Stiftersinn bisher gediehen war; der Bergsegen Tirols ging zurück, der Wohlstand ließ nach und die vielen Kriege bekam das Land wenigstens in Gestalt erhöhten Steuerdruckes zu fühlen. Erst als Tirol endgültig wieder zum Katholizismus zurückgezwungen und vollends erst, als der dreißigjährige Krieg überwunden war, belebte sich der Kirchenbau und mit ihm die Kirchenmalerei von neuem.

Inzwischen vollzog sich aber ein wichtiger Wechsel. Der früher so wohlhabende und kunsteifrige Mittelstand verlor seine Kraft, Hof und Kirche traten in den Vordergrund. An diese Mächte knüpfte sich jetzt fast allein die Kunsttätigkeit; die Kunst verlor den volkstümlichen Boden, den sie früher besessen. Die alten einheimischen Malerschulen erloschen; mehr und mehr sind es zugereiste Künstler, die die Aufträge erhalten; erst im Laufe des 17. Jahrhunderts sieht man allmählich, zum Teil ausgehend von solchen Eingewanderten, sich wieder lokale Künstlergeschlechter bilden. Sie erblühen meist in der Sonne der Fürstengunst: in Mitteltirol ist es vor allem der Brixner Bischofsitz, in Nordtirol der Hof des Landesfürsten, von welchem die Wiederbelebung der Bautätigkeit und mit ihr die Entfaltung der barocken Deckenmalerei ausgeht. Wir scheiden in der folgenden Betrachtung diese zwei Gebiete, da in jedem die Entwicklung ein Bild für sich darstellt.

Im deutschen Teil des Landes dauert die Nachwirkung der mittelalterlichen Bauweise noch länger als in Südtirol. In Mitteltirol wird bis ins 17. Jahrhundert vielfach am gotischen Rippengewölbe festgehalten, und wo es weicht, bleibt zum mindesten das Kreuzgewölbe mit Graten[1]. In einer Reihe von Neubauten

[1] So haben noch spätgotische Gewölbe: die Pfarrkirche zu St. Pauls bei Eppan aus den Jahren 1512—56 (Riehl, Kunst an der Brennerstraße, 2. Aufl. S. 228); die Pfarrkirche zu St. Martin in Passeir, vollendet 1553 (Neeb-Atz, Der deutsche Anteil des Bistums Trient S. 657); die St. Christinakapelle bei Lichtenberg a. d. J. 1575 (Tinkhauser, Beschr. der Diözese Brixen, 4. Bd. S. 786); die Pfarrkirche zu Wangen, nördl. Schiff von 1581 (Atz-Schatz, Der deutsche Anteil des Bistums Trient, 1. Bd. S. 189); die Pfarrkirche zu Kollmann, geweiht 1588 (ebda. 3. Bd. S. 202); die St. Michaelskirche zu Lana von 1585 (ebda. 4. Bd. 26); die Kapelle St. Oswald bei Trojenstein, Pfarre Gries, voll. 1592 (ebda. 1. Bd. S. 212), die Kirche zu Oberplanitzing bei Kaltern, voll. 1594 (ebda. 2. Bd. S. 130), die St. Luciakapelle auf dem Friedhofe von St. Pauls, gew. 1612 (ebda. 2. Bd. S. 214). Die Pfarrkirche zu Kuens bei Meran erhielt 1615—1616 anstelle einer früheren Holzdecke ein Gewölbe mit Mörtelgraten (ebda. 4. Bd. S. 315). — Die flache Holzdecke der deutschen Renaissance, die im Nachbarland Vorarlberg durch mehrere schöne Beispiele vertreten ist

und Zubauten des ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts bedingen so schon die architektonischen Grundlagen das Fortwähren der mittelalterlichen Ausschmückungsweise. Bis weit ins 17. Jahrhundert begegnet der Gemäldeschmuck in Form gereihter Wandbilder. So füllen die Wände des Schiffs und der Chornische der St. Christinakapelle bei Lichtenberg im Vintschgau umfassende, streifenförmig angebrachte Darstellungen aus der Passion und aus der Legende der hl. Christina, die 1575 datiert sind[1]. In der Spitalkirche zum hl. Geist in Latsch, ebenfalls im Vintschgau, findet man an den Innenwänden Malereien, welche nach ihrem Formgepräge mindestens der Mitte des 17. Jahrhunderts angehören, aber noch die gotische Anordnung aufweisen: in rechteckigen Feldern nebeneinandergesetzt, stellen sie die sieben Werke der Barmherzigkeit, die Speisung der Fünftausend und die Ausgießung des hl. Geistes dar[2]. Charakteristisch ist auch die Ausmalung der Kapelle des Schlosses Fürstenburg bei Mals[3]. Die Decke, ein Netzgewölbe mit dreiseitigen Graten, trägt nur ornamentale Bemalung von ganz gotischem Gepräge: in den Ecken der Felder wachsen kleine Halbfiguren von Engeln aus Blumenkelchen hervor. Die Bogenfelder der Wände hingegen enthalten Gemälde: neben dem Chorfenster beiderseits je eine Heiligenfigur auf Renaissance-

---

(vgl. Atz, Kunstgeschichte S. 629), hat in Tirol keine nennenswerte Bedeutung erlangt. Die einzigen mir bekannten Beispiele sind St. Christof am Arlberg a. d. J. 1646 (Deininger, Das St. Christof Hospiz am Arlberg. M. Z. K. 1900 S. 2), die Oettinger Kapelle zu Innichen v. 1653 (Graus, «Kirchenschmuck» 1896 S. 12. Atz, Kunstgesch. S. 863); die St. Vigiliuskirche zu Taur bei Hall a. d. 17. Jahrh. (A. Ilg, Kunsthist. Notizen aus der Umgebung von Innsbruck, M. Z. K. 1895 S. 150); Maria Stein bei Kirchbichl.

[1] Clemen. M. Z. K. 1889 S. 188. — «Kunstfreund». Jahrgang 1905 S. 16f. mit Abbildung.

[2] Deininger J., Reisenotizen über kunsthistorische Denkmale im Vintschgau, M. Z. K. 1897 S. 214.

[3] Clemen a. a. O. S. 85.

sockel (hl. Lucius und hl. Florian), beiderseits des Eingangs je eine erzählende Szene (Verkündigung, Stigmatisation des hl. Franz); es sind Malereien bereits barocken Stiles, deren Entstehung durch die Jahrzahl 1617 auf dem Franziskusbilde bestimmt ist. Noch 1669 erhielt weiter die spätgotische Doppelkirche im Unterdorf von Laatsch bei Mals an der westlichen Innenwand des oberen Raumes eine zyklische Bilderreihe von sechs Wandgemälden, welche die Legende des hl. Leonhard darstellen [1].

Aber auch wo sich die Malerei in das Gewölbe erstreckt, bewegt sie sich noch lange ganz in der Verteilung und den Darstellungskreisen des ausgehenden Mittelalters. Die Kapelle des Schlosses Kastelbell im Vintschgau, deren Ausschmückung in das spätere 16. Jahrhundert gehören dürfte, bietet in dieser Hinsicht ein bezeichnendes Beispiel. Das Tonnengewölbe der Kapelle, das über drei Schildbogen an den Langseiten aufsteigt, ist durch flache Stuckrippen gegliedert, welche bereits mit Renaissanceornamenten geziert sind. Am Gewölbescheitel bilden die sich durchschneidenden Rippen quadratische Felder, in welche kreisförmig umgrenzte Bildchen gemalt sind: in einem Mittelfelde findet sich die Beweinung Christi; um sie reihen sich die vier Evangelisten mit ihren Zeichen; ein weiteres Medaillon am Gewölbescheitel stellt Christus am Kreuz mit Maria und Johannes dar; dazu kommen in drei anderen Feldern Wappen [2]. Man wird ganz und gar an Deckenbemalungen wie jene der Pfarrkirche von Terlan erinnert, die noch im Beginn des 15. Jahrhunderts entstand [3].

Ein besonders spätes Uebergangswerk aber ist die Bemalung der Pfarrkirche zu Taufers im Münstertale, an der äußersten Grenze des deutschen Sprachgebietes im Südwesten des Landes (Taf. 5). Die alte Kirche des Ortes wurde

---

[1] Ebda. S. 87.
[2] Deininger, M. Z. K. 1897 S. 215.
[3] Atz, Kunstgeschichte S. 724, 731.

im Jahre 1660 abgebrochen und in den folgenden Jahren durch den Baumeister Pietro Pedrino aus Ossana das jetzige Kirchengebäude errichtet, dessen Weihe im Jahre 1665 erfolgte [1]. Schon die Bauformen kennzeichnet ein eigentümliches Stilgemisch. Wohl ist der Spitzbogen verschwunden, die Fenster sind rund geschlossen: aber noch sind sie schmal und hoch. Auch den Wölbformen liegt überall der Halbkreis zugrunde, die Gewölbeabschnitte aber sind durch dreiseitige Grate bezeichnet. Das einschiffige Langhaus decken schmale Kreuzgewölbe; im Chor folgt auf eine Wandgliederung in Renaissance ein Gewölbe, das noch völlig an die gotischen Sterngewölbe erinnert. Den vorderen Teil nimmt ein Kreuzgewölbe ein, zu welchem dann von der dreiseitigen Schlußwand fünf stark ausgehöhlte schmale Kappen hinaufsteigen; auch hier sind an Stelle eigentlicher Rippen Grate von dreiseitigem Querschnitt, bemalt mit Blattzöpfen, getreten. Eine höchst merkwürdige Vermengung von Altem und Neuem zeigen nun aber auch die reichen Malereien, die an der Vorderseite des Frontbogens und an Wand und Decke des Chorraumes dank einer Stiftung des Tauferer Bürgers Thoman Hermanin und seiner Ehefrau im Jahre 1664 angebracht wurden [2]. Im Ornament mischen sich unbefangen Blumenranken nach gotischer Art mit Grotesken und Festons in Renaissance. Der figurale Schmuck aber, gezwungen, sich den zahlreichen Feldern einzuordnen, besteht, echt mittelalterlich, aus lauter getrennten, völlig raumlos zwischen das Ornament hineingesetzten Einzelgestalten und Szenen. Am Grunde der sich ineinander schmiegenden Zwickel und Kappen reihen sich achtzehn Halbfiguren von Evangelisten und Propheten an, die, einem spätgotischen Motiv folgend, aus Blumenkelchen hervorwachsen,

[1] Tinkhauser, Diözese Brixen, 4. Bd. S. 854. — Atz, M. Z. K. 1895, S. 43.

[2] Laut einer Inschrift an der Innenseite des Frontbogens. Es gelang mir trotz Nachforschung im Kirchenarchiv und Gemeindearchiv nicht, dem Namen des Meisters auf die Spur zu kommen.

während über ihnen in den Spitzen der Kappen bandumflatterte Fruchtkränze hängen. In der Mitte des Gewölbes, wo zwischen den Diagonalen des Kreuzgewölbes und den ersten Graten des Apsissternes ein größeres Feld entsteht, ist die Krönung Marias dargestellt. Auf Wolken sieht man links Christus, rechts Gott Vater, in der Mitte Maria, über welche zwei Engel die Krone halten: aber auch diese Gestalten fügen sich nicht in ein räumlich aufgefaßtes Ganze, sie sind vielmehr wie die Prophetenhalbfiguren rein als Einzelerscheinungen in den leeren Grund gestellt, nicht eigentlich als Glieder einer Handlung aufgefaßt, in ruhigem Dasein, in feierlichem Nebeneinander, rein repräsentierend, alle drei von vorne gesehen. Nicht minder primitiv sind endlich die in den Lünetten dargestellten kleinen biblischen und legendären Szenen: die Verkündigung, die hl. Familie, die hl. Margareta, Katharina, Susanna, Christus mit Aposteln. Wieder fällt die altertümliche Bildbehandlung auf: die Figuren stehen auf einem schmalen Boden, der nach hinten einfach in gerader Linie abbricht; sie zeichnen sich auf die leere weiße Wand, es fehlt ein eigentlicher Raumabschluß. Zu einer größeren Komposition hat dem Maler die Vorderseite des Frontbogens Anlaß geboten, auf der das jüngste Gericht dargestellt ist. Oben Christus inmitten zweier Heiligenreihen; links unten die Erde, aus der einzelne Auferstehende emporklettern, rechts dunkles Gewölk, durch welches Teufel die Verdammten in die Tiefe reißen. Erst in dieser Darstellung kommt es zu einem bildlichen Zusammenhang; irgend eine perspektivische Berechnung für den untenstehenden Beschauer hingegen liegt ganz außer Betracht; höchstens könnte man in der Gestalt des auf einer Wolke thronenden Christus etwas wie eine Verkürzung feststellen. All das zeigt einen ganz naiven, volkstümlichen Meister, wohl italienischer Abkunft, zu dem zwar die Formengebung der Renaissance gelangt ist, der aber im übrigen in der Abgeschlossenheit seiner Heimat ganz konservativ geblieben ist. In der Zeichnung der

Gestalten wechselt ein reifer Stil mit höchst unbeholfenen Anwandlungen; Anordnung, Bildwirkung, Raumbehandlung tragen ganz altertümliche Züge an sich.

Verrät so in einem entlegenen Gebirgsdorf noch ein Malwerk des späten 17. Jahrhunderts kaum eine Spur der barocken Deckenauffassung, so erscheint sie inzwischen an anderen Orten, die der Strom des neuen Kunstlebens leichter erreichen konnte, bereits durchgedrungen. Auch in Mitteltirol handelt es sich dabei zunächst um die stuckierte Decke. Die Kirche des Benediktiner-Stiftes Marienberg erhielt, als im Jahre 1648 die flache Holzdecke zu einem Gewölbe umgestaltet wurde, reiche Stuckierung, doch keine Gemälde[1]. Bereits in Verbindung mit einem Zyklus eingefügter Gemälde tritt die Stukkatur in der im Jahre 1653 errichteten Neuen Frauenkirche zu Seben bei Klausen entgegen (Taf. 6). Bezeichnender Weise ist es der Brixner Bischofshof, von dem der Auftrag zu letzterem Werke ausgeht. Im Herbste 1653 schloß die «geistliche Obrigkeit» zu Brixen mit den Baumeistern Jakob Delaio von Bozen und Francesco Carloni von Trient einen Vertrag zur Erbauung dieses Gotteshauses[2]. Die

[1] Atz, Kunstgeschichte S. 855 f.

[2] Dies geht aus einem späteren Vergleich hervor, den Georg Mor, fürstl. Rat und Kammermeister zu Brixen, Bartlmä Tepsl, fürstl. Stadtrichter zu Klausen, und Adam Heisler, Bürgermeister zu Klausen, am 16. Dez. 1664 mit den Baumeistern Francesco Carloni und Pietro Delaio, dem Sohne Jakob Delaios, bezüglich der Bezahlung der Baumeister schlossen. Darin wird angegeben, daß die «hochgeistliche Obrigkeit zu Brixen» mit den oben erwähnten Baumeistern am 1. Sept. 1653 ein Geding geschlossen, nach welchem dieselben für Errichtung des Kirchenbaues für alles und jedes 8250 Gulden zu bestimmten Zielen zu erhalten hätten. Da aber die von den Baumeistern geleisteten Zahlungen den Betrag überschritten und diese daher noch weitere 1803 Gulden verlangten, andererseits aber das Modell nicht genau eingehalten war und einzelne Mängel befunden wurden, kam ein Vergleich dahin zustande, daß die Baumeister über die bedingte Summe noch 483 Gulden 38 Kreuzer erhielten. Der Vergleich liegt im Stadtarchiv Klausen. Ich verdanke den Hinweis auf denselben und die Erlaubnis der Abschrift der Liebenswürdigkeit des hochw. Herrn Beneficiaten Anselm Pernthaler in Klausen.

Beauftragten sind also Italiener; der eine trägt den Namen eines auch sonst in Tirol mehrfach tätigen Baumeistergeschlechtes, dem im 18. Jahrhundert der Erbauer des Doms zu Brixen entstammte, der andere gehört der berühmten comaskischen Familie der Carloni an, die später weithin in Oesterreich und Süddeutschland ihre Tätigkeit als Baumeister, Maler, Stukkatoren entfaltet haben. Daneben wurden aber auch Deutsche beschäftigt: der Gipser Johann Paul Tepsl, der offenbar die Stukkaturen ausführte[1], und der Brixner Maler Stephan Keßler, dem im Jahre 1658 die Bemalung der acht Felder der Kuppel übertragen wurde[2].

Die Neue Frauenkirche[3] erhebt sich an Stelle einer in graue Zeit zurückreichenden älteren Kapelle auf halber Höhe des Burgberges von Seben, der einst der Sitz der Brixner Bischöfe gewesen war. Es ist wieder ein achteckiger Zentralbau, dessen östliche Seite zu einem einfachen, quadratischen Chor erweitert ist. Hier herrscht nun in allen Details die Renaissance. Pilaster, Fries und Kranzgesims in einfachen Renaissanceformen dienen zur Gliederung des Innenraumes; über der Kuppeltrommel, die die Fenster aufnimmt, folgt eine oktogone Kuppel, die sich noch zu einer Laterne erhöht. Der Kuppelrand ist mit reicher, aber nicht überladener Stukkatur weiß in weiß geziert, die in jeder Seite des Oktogons ein dreipaßförmiges buntes Gemälde umschließt. Es ist beachtenswert, daß die Stukkatur nicht mehr die Nähte des Oktogons heraushebt; sie begnügt sich, um jedes Bild eine große Kartusche zu zeichnen,

---

[1] Kirchenrechnung 1658 im Stadtarchiv zu Klausen, nach Mitteilung desselben Herrn.

[2] Die Kirchenrechnung der Frauenkirche auf Seben von 1658 besagt f. 19′: «Steffan Khëßler maller zu Prixen ist man wegen der acht felder unter den gewölben zu mallen ainsmals 112 fl. gedingt daran ich par erlögt laut scheins 12 fl.»

[3] Ueber sie Atz-Schatz, Der deutsche Anteil, 3. Bd. S. 111, wo die Stukkaturen und Gemälde übrigens unrichtig und ganz verständnislos beschrieben werden.

deren Rahmen nach Art des deutschen Rollwerkes ausgeschnitten und vielfach aufgebogen ist: diese Endigungen berühren sich an den Nähten, ohne daß diese sonst durch Lisenen betont sind. Dazu gesellen sich Puttenköpfchen am Fuße der Kartuschen und posaunenblasende Engel auf ihren Aufsätzen rings unter dem Laternenrand. Es ist eine Anordnung wie in der Inviolata zu Riva: aber schon erscheinen die Bilder deutlicher als der Kern der Dekoration, den die Stukkatur nur zu umkleiden hat. Die struktive Auffassung der letzteren weicht einer mehr dekorativen; Stukkatur und Malerei sind für die Gesamtwirkung wohl noch gleichwertig, aber die erstere ist doch schon mehr die Dienerin der letzteren.

In die Felder erscheinen, wieder wie in Riva, Darstellungen aus dem Marienleben gemalt: es bildet den frühesten Gegenstand der barocken Deckenmalerei und eignete sich auch schon wegen seines zyklischen Inhaltes für Felderdecken besonders gut. Die Bilder sind in Seben ohne Ausnahme rein tafelbildmäßig aufgefaßt; der Illusionismus hat in ihnen auch nicht die sparsame Verwendung gefunden, die ihm der italienische Meister in Riva einräumte.

Im ganzen aber stellt die Sebener Kirche ein Seitenstück zur Inviolata in Riva dar, das hier, auf deutschem Boden, ein halbes Jahrhundert später entgegentritt. Man spürt auch sonst, daß man sich weiter nördlich befindet. Wie die Stukkatur, so hat auch die Malerei mehr deutsches Gepräge. Der Meister dieser Gemälde steht am Uebergange vom Stil der deutschen Renaissance zum Barock. Die Formenwelt der italienischen Kunst ist ihm geläufig, die Typen und Kompositionen sind ihrem Schatz entlehnt, wenn auch in vergröberter Auflage. Aber Zeichnung wie Farbe sind doch härter als bei wirklichen Italienern. Die Farbe besonders ist von einer primitiven Buntheit und Schärfe, von einem gewissen schweren Auftrag. Auf kompositionelle oder koloristische Feinheiten ist überhaupt noch nicht der Hauptwert gelegt, sondern, volkstümlicher Art entsprechend, auf die Er-

zählung, auf anmutende gegenständliche Einzelheiten. Und hierin, in der Erzählung und Schilderung liegt noch etwas von der altdeutschen naiv poetischen Auffassung in diesen Bildern. Die heilige Jungfrau erscheint immer mit besonders schönen Kleidern angetan: in sternbesätem blauem Kleide naht sie als niedliches Jüngferlein dem Hohenpriester; zur Heimsuchung geht sie wieder in goldverbrämtem und goldbesterntem blauem Mantel, begleitet von einer Zofe mit Schnürmieder und breitkrempigem Strohhut; nicht einmal im Stalle von Bethlehem hat sie diesen Staat abgelegt, mit dem die naive Phantasie die Himmelskönigin ausstattet. Behagliche Genrezüge mischen sich in die Erzählung. Zu Füßen der Madonna schnurrt auf der «Verkündigung» ein Kätzchen; ein Hündchen begleitet sie auf dem Wege zu Elisabeth; das Christuskind ist auf der «Geburt Christi» ein in Windeln eingepacktes Püppchen, Engel halten eine Schaukelwiege bereit und kramen in blinkenden Linnen; die Hirten auf der «Anbetung» bringen Hühner und Lämmchen als Gaben herbei. Es ist notwendig, auf solche Züge gemütlich nordischer Auffassung hinzuweisen: sie pflanzen sich auch weiterhin bis zu den Meistern des 18. Jahrhunderts fort oder treten doch immer von neuem in Erscheinung; sie machen zum Teil die nationale Eigenart der deutschen Barockmalerei aus, mit der diese, so sehr sonst der Faden durch das Einströmen der fremden Art abgerissen erscheint, doch mit der altdeutschen Kunst zusammenhängt [1].

Meister Stephan Keßler ist kein gebürtiger Tiroler. Nach den überlieferten Nachrichten wurde er im Jahre 1622 zu Wien geboren und lernte daselbst seine Kunst [2]. Noch minderjährig begab er sich auf die Wanderschaft, kam nach Hall in Tirol, vermählte sich hier mit Margaret Mader, ließ sich aber dann, 23 Jahre alt, in Brixen nieder, wo er sich ein Haus kaufte.

---

[1] Den Zusammenhang Keßlers mit der deutschen Renaissance zeigen sehr gut auch die vier Tafelbilder, die das Ferdinandeum zu Innsbruck von ihm besitzt.

[2] Nach Denifle, Nachrichten S. 25 war er ein gebürtiger Preuße.

Nach dem Tode seiner ersten Gemahlin verheiratete er sich im Jahre 1692 in zweiter Ehe mit Ursula Gatterer. In hohem Alter starb er am 29. August 1700. Er hatte neun Kinder, von denen sechs aufwuchsen, die ihn im Laufe der Zeit mit dreißig Enkelkindern beschenkten[1]. Von seinen Söhnen wurden Gabriel Keßler (geb. 6. Januar 1645 zu Brixen, gest. 6. Dezember 1719), Michael Keßler (geb. 25. September 1649, seit 1697 nicht mehr erwähnt) und Rafael Keßler (gest. 19. Febr. 1690) wieder Maler. Der erste von ihnen ließ sich in Bozen nieder und gründete hier in zwei Ehen einen eigenen Zweig der Familie; der zweite verzog nach Niederösterreich[2]; der jüngste, Rafael, blieb in Brixen. Auch deren Söhne wandten sich zum Teil der Malkunst zu: so Stefan Keßler d. J., wohl ein Sohn Michaels, zu Wien um 1760 erwähnt, und Johann Keßler, Rafaels Sohn, der im ererbten Hause in der Vorstadt Stufels die Werkstatt fortführte und als der letzte des brixnerischen Zweiges im Jahre 1726 starb[1]. So wurde Stefan Keßler, der Maler der Sebener Frauenkirche, der selbst noch aus Oesterreich eingewandert war, der Begründer eines neuen, bis ins 18. Jahrhundert hinaufreichenden einheimischen Malergeschlechtes, das sich in der Bischofstadt Brixen und unter Aufträgen des Brixner Hofes Ansehen verschaffte.

---

[1] Ueber die Keßler vgl. Roschmann, Tirolis pictoria 2. Bd. S. 36; Denifle, Nachrichten S. 25; Dipauli, Zusätze S. 515 ff. (ausführliche Mitteilungen von J. Roßbüchler, Dombenefiziaten in Brixen, «nach authentischen Beilagen»), S. 180, 187, 411, 413, 523, 582, 714; Lemmen S. 115; Waldegger, Brixen (Brixen 1901) S. 89; Katalog der tirol.-vorarlb. Kunstausstellung i. J. 1879 S. 14.

[2] Roßbüchler bei Dipauli a. a. O. S. 518 berichtet, daß er nach Wien gezogen und kaiserl. Hatschier geworden. Hingegen findet sich in der Togographie von Niederösterreich (her. v. Verein f. Landeskunde 6. Bd. S. 358) eine Notiz, daß sich im J. 1705 ein Maler Michael Keßler aus Brixen zu Windigsteig im Bezirk Waidhofen a. d. Th. niedergelassen (vgl. Oesterr. Kunsttopographie 6. Bd. S. 176). Auch in Waidhofen selbst werden an der Wende des Jahrh. Maler dieses Namens erwähnt: Johann Roman Keßler, dessen Sohn Christof Keßler sich in Wien niederließ und dort am 7. Dez 1728 starb, während sein Bruder Paul Keßler, ebenfalls Maler, noch 1743 dort lebte (ebda. S. 146).

Schon das nächste für unsere Entwicklung in Betracht kommende Werk steht wieder mit dieser Künstlerfamilie in Zusammenhang: die Ausmalung der Kalvarienkirche bei Bozen, deren Bau im Sommer 1683 begonnen wurde (Taf. 7). Wir treffen hier überhaupt bekannte Namen wieder. Die Leitung des Baues oblag den Bozner Baumeistern Peter und Andrä Delaio, von denen der erstere als Sohn Jakob Delaios, des Erbauers der Sebener Frauenkirche, bezeugt ist; die Stukkaturen machte Stefan Carl Conseglio; Gabriel Keßler endlich, der Sohn des Malers der Sebener Fresken, schmückte sie im Verein mit Johann Baptist Hueber im Jahre 1685 mit Malereien. Im selben Jahre 1685 erfolgte die Weihe[1]. Auch hier wirken also wieder italienische Baumeister und Stukkatoren mit deutschen Malern zusammen.

Der Bau ähnelt in weitgehendem Maße demjenigen zu Seben: der Hauptraum ist wieder ein Achteck, doch mit ungleichen Seiten, breiteren in den vier Hauptrichtungen, schmaleren dazwischen; gegen Süden ist ein länglich viereckiger Chor angeschlossen; eine Achteckkuppel und ein rippenloses Kreuzgewölbe bilden wieder die Eindeckungen. Die plastische Stukkatur beteiligt sich aber nun in geringerem Maße mehr an der Ausschmückung. Im Kuppelraum ist sie auf die Wände beschränkt, deren Nischen und Medaillons sie mit Muschelbekrönungen und Rahmen schmückt. An der Dekoration der Kuppel beteiligt sie sich nicht mehr, vielmehr bestreitet nun der Pinsel den ganzen Gewölbeschmuck. Da die Kanten des Oktogons nur ganz schwach wahrnehmbar sind und keinerlei stuckierte Streifen sie herausheben, stand dem Maler eine so gut wie einheitliche Malfläche zur Verfügung. Es ist nun aber bezeichnend, daß es trotzdem nicht zu einer großen figürlichen Komposition kommt,

[1] Atz-Schatz, Der deutsche Anteil, 1. Bd. S. 103. Das Deckenbild trägt am unteren Rand über dem Eingange die Inschrift: Kessler et Hueberus qui unum cor corpore duplo fert Ista en duplici pinxit uterque, in welcher sich die groß gemalten Buchstaben zur Zahl 1685 ergänzen.

daß der Maler vielmehr sozusagen als Stukkator denkt und die Kuppel durch eine gemalte Dekoration ähnlich unterteilt, wie es bei stuckierten Felderdecken üblich ist. Die Bemalung setzt sich aus üppigem architektonisch-ornamentalem Dekor zusammen, der sich zum guten Teil in den Formen der Stuckierung bewegt, in dem der figuralen Malerei keine andere Stelle angewiesen ist, als sonst inmitten der Stukkatur: sie füllt medaillonartige Felder mit zyklischen Erzählungen. Es sind also hier nur eben die ornamentalen Teile, statt vom Stukkator aufgesetzt zu sein, aus Billigkeitsgründen vom Maler vorgetäuscht: das Gesamtgefüge der Deckendekoration bleibt das gleiche. Nur ein neues Element tritt immerhin dazu. Sobald solche Dekorationen vom Maler gemacht wurden, dem es ein Leichtes war, beliebige Bildungen an der Decke vorzuspiegeln, begegnen, freilich zunächst ohne Konsequenz, gleichsam spielerisch, Motive scheinbarer Durchbrechung der Wand, fingierte Ausblicke ins Freie. Die Maler der Kalvarienkirche verwandeln die Kuppel in ein halb durchbrochenes Scheingerüst. Die Schmalseiten des Achtecks sind als vier schmale, mit Konsolenträgern besetzte Wandstücke gemalt, die, zur Mitte des Gewölbes emporstrebend, dieses zu tragen scheinen; ihnen sind scheinbar vier kleinere ovale Stuckkartuschen aufgesetzt, in welchen gelb in gelb die Begegnungen des auferstandenen Christus mit Maria, Magdalena und den Jüngern verbildlicht sind. Zwischen diesen Mauerträgern aber scheint sich in den breiteren Seiten des Oktogons die Kuppel zu öffnen: über dem Gesimse erhebt sich eine Dockenbrüstung, hinter welcher grüne Gesträucher auftauchen, der Himmel hereinblickt und geflügelte Engel wie auf einer Plattform stehen. Doch kommt es nur zu ganz engen Durchblicken; denn in diese Oeffnungen sind, sie fast ganz wieder ausfüllend, von jenen Engeln gehalten, große ovale Kartuschen hineingesetzt, um deren reiche Stuckrahmen Putten grüne Guirlanden schlingen. Diese Kartuschen enthalten die Hauptdarstellungen: Christus verleiht die Schlüssel; Christus

zeigt den Jüngern die Wundmale; Christi Himmelfahrt; Erscheinung des hl. Geistes. Die Darstellung ist überall durchaus wie in Tafelbildern, ohne Rechnung auf Untensicht. In der kleinen Laterne wiederholen sich die illusionistischen Motive: auf ihre Wandungen sind zwischen den Fenstern kleine Kartuschen ohne Bilder gemalt; oben aber läuft ein Gesimse um, auf dem scheinbar Blumenvasen stehen; kleine Engelchen lehnen sich über die Brüstung und schauen, Blumen haltend, herab; darüber erscheinen helle Wolken mit dem Namenszug Christi.

Das Ganze spiegelt so eine Decke vor, die halb aus festen Teilen, halb aus luftigen Oeffnungen besteht und reich mit Stukkatur, Statuen und Rahmenbildern beladen scheint. Es ist ein unklares Gemisch von ornamentaler Flächenfüllung und illusionistischer Wanddurchbrechung, mehr Dekorations- als Figurenmalerei, ein billiges Malerwerk von etwas krausem Geschmack. Das Barock ist nun da: in der Häufung und Schweifung der ornamentalen Teile wie der Bewegung und Empfindung in den Bildern selbst, die im übrigen ziemlich schwache Leistungen sind: die Typen konventionell, die Körper vielfach verdreht und verrenkt, die Gesten grob ausgreifend, die Farben hart und bunt.

Noch enthält der Chorraum ein Deckenbild: das Lamm Gottes auf dem versiegelten Buche und dahinter im Halbkreise die zwölf Weisen, zu oberst Gott Vater. In dieser Darstellung sind, obwohl sie einfach in einen geschweiften Stuckrahmen gesetzt ist, die Figuren für eine schiefe Untenansicht verkürzt.

Die Aufhäufung architektonisch-ornamentalen Dekors in der Kuppel der Kalvarienkirche ist vielleicht im besonderen dem Malgenossen Gabriel Keßlers, Johann Baptist Hueber, zuzuschreiben[1]. Er war, unbekannt wann, zu Neustift bei Brixen

---

[1] Ueber ihn Roschmann, Tirolis pictoria, 1. Bd. S. 56, 2. Bd. S. 34; Denifle, Nachrichten S. 19; Dipauli, Zusätze S. 150, 188, 412, 444, 523; De Luca, Staatsanzeiger der österreichischen Lande, 1. Bd. 2. Teil S. 933; Lemmen S. 100; Wurzbach, 9. Bd. S. 383; Waldegger, Brixen S. 88.

geboren und bildete sich, wie es heißt, in Rom aus. Heimgekehrt, trat er in den geistlichen Stand, wurde Dombenefiziat in Brixen, übte aber doch zugleich seine Kunst weiter aus. Und es ist nun charakteristisch, auf welchem Gebiet: wohl malte er auch Tafelbilder, in denen er, wie es heißt, die Art Salvator Rosas nachahmte[1]; am geschicktesten aber war er als Architekturmaler. Von ihm ließ sich Bischof Johann Franz Graf Kuen im Jahre 1687 für den Theatersaal der bischöflichen Burg eine Bühne malen und als sein besonderes Meisterwerk wird ein heiliges Grab bezeichnet, das er im Jahre 1688 für die Allerheiligenkapelle des Brixner Doms herstellte und das wegen seiner virtuosen Architekturmalerei viel bewundert wurde[2]. Der Meister starb dann am 27. August 1690 zu Brixen. Hueber gehört so offenbar zu jenen Malerdekorateuren, die im 17. Jahrhundert an großen und kleinen Höfen als Zeichner von Fest- und Theaterdekorationen, Triumphbögen und Grabmälern eine große Rolle spielten. Sichtlich haben nun gerade diese Architektur- und Prospektmaler eine ganz bestimmte Bedeutung auch für die Entwicklung der barocken Deckenmalerei gehabt: sie waren es, die die Elemente gemalter Scheinornamentik und Scheinarchitektur schon früh in die Deckenmalereien einführten. Wir dürfen in der Kuppel der Kalvarienkirche diese dekorativen Teile wohl mit Wahrscheinlichkeit Hueber zuschreiben, während die figürlichen vielleicht mehr der Hand Keßlers entstammen. Hueber ist seiner ganzen Beschäftigung nach anscheinend ein Seitenstück zu den nordtirolischen Schor, die uns noch zu beschäftigen haben werden, und die Malerei in der Kalvarienkirche stellt für Mitteltirol dieselbe Stufe der Entwicklung dar, wie sie die Fresken der

---

[1] Ein Stich nach J. B. Hueber schmückt das Werkchen Fasciculus Duodecim millium sententiarum a Fortunato, Propst in Wilten. Innsbruck 1682.

[2] Es wurde im J. 1787 als der Zeit nicht mehr entsprechend entfernt und zerstört. Dipauli a. a. O. S. 523.

genannten nordtirolischen Familie in vielleicht noch bezeichnenderer Weise vertreten.

Wenige Jahre vor der Ausmalung der Kalvarienkirche entstand an einem anderen Punkte ein Werk, welches bereits eine geradezu extreme Anwendung der Perspektivmalerei an Wänden und Decke zeigt: die 1679 datierte Ausmalung der hl. Kreuzkirche zu Seben. Es ist die auf der Höhe des Sebener Burgberges in sehr alter Zeit gebaute einstige Kathedrale des Bistums. Sie war ursprünglich dreiteilig und wenigstens die Nebenschiffe waren gewölbt. Heute besteht sie aus einem einzigen Schiffe und einem verengten, dreiseitig geschlossenen Chor und beide haben nur flache Holzdecken, überzogen mit Leinwand und bedeckt mit Malereien. Diese Umgestaltung nahm, nicht eben im Einverständnis mit dem bischöflichen Hof, gegen Ende des 17. Jahrhunderts der Pfarrer von Klausen Mathias von Jenner vor[1]. Offenbar gelegentlich dieses Umbaues ließ er auch den nunmehr jeder architektonischen Gliederung ganz beraubten Innenraum über und über mit Gemälden ausstatten. In ihnen tritt an Wand wie Decke überall die Absicht hervor, Prospekte ins Freie zu geben.

Die Wände des Chorraumes haben eine gemalte Gliederung durch barocke Rahmen und Medaillons bekommen; an der linken Chorwand, der wirkliche Fenster fehlen, täuscht die Malerei ein solches vor, durch welches der blaue, von leichten Wölkchen durchzogene Himmel hereinblickt. Ueber diesem Fenster glaubt man noch auf einen außerhalb der Mauer befindlichen kreuzgewölbten Umgang hinauszusehen, der sich gegen die Kirche mit zwei schmalen, scheinbar halb durch Vorhänge verdeckten Bogenfenstern öffnet.

Die Wände des Schiffes bieten vollends breite perspektivische Durchsichten in die Ferne. Die linke Wand ist nur durch eine kleine Türe und ein Fenster darüber durchbrochen

---

[1] Atz-Schatz, Der deutsche Anteil. 3. Bd. S. 99ff.

Der Maler umgibt zunächst diese Türe mit einer reichen, aus Pilastern und Giebeln zusammengesetzten barocken Umrahmung; beiderseits aber bringt er architektonische Prospekte an. Im linken Felde blickt man in den Hof eines Palastes, mächtige Arkaden gehen weit in die Tiefe und setzen sich dort noch in die statuengeschmückten Alleen und zugeschnittenen Baumwände eines Parkes fort; drei aus dem Gebäude tretende heilige Frauen, die mit Gefäßen in der Hand einem Engel ins Freie folgen, dienen als Staffage. Auch rechts von der Türe wird ein ähnlicher Durchblick gegeben, nur ist er hier zum Teil durch einen vorgebauten Seitenaltar verdeckt. Man sieht wieder Kolonnaden, die eine durch Dockenbrüstungen geschützte Galerie tragen; von dort schauen mehrere Personen über die Brüstung herab, sich auf dieselbe lehnend, während unten ein Krieger in den Säulenhof hereintritt. Die rechte Seitenwand des Schiffes ist durch zwei Fenster unterbrochen und bot so nur schmale Flächen für ähnliche Prospekte: im einen meint man in einen gewölbten Gang zu sehen, im andern durch einen Bogen hindurch in einen Hof mit palastähnlichem Gebäude; vorne verbindet die Säulen, welche den Eingangsbogen tragen, scheinbar eine Eisenstange, auf welcher, vom blauen Himmel sich abhebend, ein Pfau sitzt.

Dieselbe Tendenz luftiger Durchblicke ergreift nun aber auch die beiden flachen Decken. Zum erstenmal im nördlichen Tirol sind sie hier vom Maler zu Gesamtkompositionen im Sinne illusionistischer Raumerweiterung benützt. Die Chordecke ist in eine einzige weite Oeffnung verwandelt, deren Rand von einem Dockengeländer umstanden wird: schon dieses ist in steiler Ansicht von unten gegeben, so daß die Sockel der Decken bereits unter dem etwas vortretenden Gesimse verschwinden und ihre Richtungen gegen einen Punkt in der Bildmitte konvergieren. Um die Illusion zu unterstützen, sind auf das Geländer Teppiche gebreitet und Blumenvasen gestellt. Durch diese Oeffnung schweift der Blick zu den Wolken empor, auf

welchen die Dreifaltigkeit, von Engeln und Putten umgeben, thront. Die Gestalten Gottvaters und seines Sohnes erscheinen in kühner Verkürzung; merkwürdiger Weise aber nicht, wie später immer, für einen am Eingang des Chors stehenden, dem Altar zugewendeten, sondern umgekehrt einen vom Altar aus hinaufschauenden Betrachter. Die Gestalten zeigen eine etwas derbe Zeichnung, die aber nicht einer gewissen großzügigen Auffassung entbehrt; die pathetische Empfindung ist echt barock.

Eine noch ausführlichere Darstellung im selben Geiste enthält die viel größere Decke des Schiffes. Hier scheint über dem abschließenden Gesimse den ganzen Raum ein stark vorspringender Balkon zu umziehen, der wieder mit einer Dockenbrüstung eingefriedet ist: man sieht auf seine Unterseite, die scheinbar mit stuckierten Füllungen und kleinen gemalten Medaillons dekoriert ist: vier der letzteren in den Ecken geben alttestamentliche Szenen (Kain und Abel, Opfer Abrahams, Eherne Schlange, Ausspeiung des Jonas), vier andere dazwischen die Evangelisten wieder, diese letzteren trotz ihrer Einfügung in umrahmte Felder wieder in kühnen Untenansichten. Der Balkon selbst aber, dessen Geländer ab und zu von Postamenten mit Blumentöpfen unterbrochen ist, scheint an den Schmalseiten je einmal, an den Langseiten je zweimal logenartig vorzuspringen. In diesen Balkonlogen nun spielen sich sechs Szenen der Passion ab, je durch ein paar Figuren veranschaulicht, die hinter dem Geländer der Loge, vor dem sich öffnenden Himmel sichtbar werden. Es ist eine Darstellungsart, durch die man mehr als irgend sonst an das Theater oder besser an jene heiligen Gräber erinnert wird, auf deren geländergeschmückten Terrassen und Emporen ebenfalls nicht selten solche Passionsszenen[1] eingefügt wurden; besonders

[1] Ein Beispiel dafür ist das von Joh. Mart. Gumpp und Joh. Ferd. Schor im Jahre 1708 für die Stiftskirche von Wilten errichtete mächtige hl. Grab, das noch im Jahre 1890 aufgestellt wurde. Es enthält auf Stufen und Terrassen Passionsszenen.

deutlich nimmt man so hier den unmittelbaren Zusammenhang dieser perspektivischen Deckenmalereien mit den Prospektkünsten der Maler von Theaterkulissen und heiligen Gräbern wahr. Die Szenen selbst sind in äußerst drastischer Art, in derb volkstümlicher Auffassung gegeben; in der Charakteristik der Figuren lebt noch die Neigung für das Grasse und Uebertriebene. Die Peiniger Christi werden als unbeschreiblich rohe und brutale Burschen geschildert, die mit Fäusten schlagen und die Zunge herausstrecken; in ihrer Mitte sucht die Gestalt Christi, von edler Gestalt und schönen Zügen, aber jammervoll zerschunden und blutüberströmt, um so größeres Mitleid zu erregen. So gut es geht, paßt der Maler die Szenen der sonderbaren Situation an. Am besten eignete sich die Balkonloge jedenfalls für die Schaustellung Christi, die über dem Eingange dargestellt ist: Christus steht in der Mitte, neben ihm weist Pilatus, als vornehmer Türke gekleidet, mit einer erklärenden Geste auf den Herrn hin, auf der anderen Seite schaut ein zweiter Mann mit neugieriger und hochmütiger Miene ins Volk herab. An der rechten Langseite sind die Dornenkrönung und Geißelung, an der linken die Kreuzigung und Kreuztragung veranschaulicht: bei letzterer sieht man Christus mit zwei Begleitern in der Loge gleichsam vorbeiwandeln, das Kreuz auf der Schulter, den Kopf etwas herausgewendet und herunterblickend. Vor dem Choreingang folgt auch noch das Gebet am Oelberg: Christus kniet hinter dem Geländer, den Blick zum Engel erhoben, der auf einer Wolke sich herabgesenkt hat; die Jünger schlafen, indem sie mit beiden Armen schwer auf der Brüstung liegen und das Haupt darauflegen.

Die ganze Darstellung des Balkons mit seinen Szenen ist für die Untensicht berechnet: die Linien der Geländerpfosten, die Achsen der Figuren richten sich alle gegen die Mitte. In ihr öffnet sich der freie Himmel. Inmitten eines ovalen Wolkenkranzes schwebt Christus empor. Hier fällt der Perspektiviker aus der Rolle: diese Figur liegt wagrecht über dem

Beschauer, statt zur Höhe zu schweben. Das Gleiche gilt von den Engeln, die der Bewegung der Hauptgestalt folgen. Einen solchen Vorgang richtig zu verkürzen, war dem Maler scheinbar noch versagt.

Von diesem Mißgriff abgesehen aber bietet die Kreuzkirche ein frühes Beispiel einer in allen Punkten nach dem Prinzip des Illusionismus durchgearbeiteten Ausmalung. Es ist nicht ohne Interesse, daß sie damals an der maßgebendsten Stelle noch nicht auf Beifall stieß. Als sechs Jahre später eine bischöfliche Kommission, die den Neubau des inzwischen auf Seben entstandenen Frauenklosters besichtigt hatte, auch über die Umwandlung der Kreuzkirche an das Domkapitel Bericht erstattete, äußerte dieses in einem Briefe vom 3. Dezember 1685 dem Pfarrer Jenner sein Mißfallen über die Aenderung, «sintemal dadurch die kirche zwar erweitert, aber nit besser und beständiger zuegerichtet worden, in bedenchen der rupfene und gemalte oberpoden nur auf schein und nit auf beständigkeit gerichtet ist» [1].

Der Urheber dieser Malereien — die Deckenbilder sind sicher von derselben Hand wie die Wandbilder — verrät sich nicht durch eine Signatur; nur die Entstehungszeit ist in dem einen Prospekte der linken Wand durch ein Schrifttäfelchen mit der Jahrzahl 1679 gesichert. Die Umstände lassen vermuten, daß die Bilder vielleicht von dem Maler Franz Mez herrühren, der auch sonst um diese Zeit hier tätig ist.

Franz Mez [2] war ein Oratorianerbruder, der, vielleicht aus Bayern stammend, sich um jene Zeit in Klausen aufhielt, wie es scheint, als Einsiedler [3]. Er war der Malerei kundig, die er

---

[1] Atz-Schatz, Der deutsche Anteil, 3. Bd. S. 100.

[2] Ueber ihn Roschmann, Tirolis pictoria 1. Bd. S. 92; 2. Bd. S. 37. — Spergs, Collectanea S. 26. — Denifle, Nachrichten S. 29, 86. Dipauli. Zusätze S. 188, 350, 441. Lemmen S. 165.

[3] So berichten Roschmann a. a. O. 1. Bd. S. 92 und ihm folgend Spergs a. a. O., der ihn Eremita Sabionae nennt. Beide geben an, daß er aus Kloster Prifling stammte. Aus der im Frauenkloster zu Seben noch

angeblich bei Karl Loth in Venedig gelernt hatte. Er erscheint in enger Verbindung mit Pfarrer Jenner. Dieser erwirkte sich im Jahre 1681 vom bischöflichen Ordinariat die Erlaubnis, aus den Ruinen der alten Burg zu Seben ein Kloster der Benediktinerinnen zu erbauen [1]. Im folgenden Jahre wurde bereits die etwas unterhalb der Kreuzkirche erbaute Klosterkirche geweiht: [2] für sie lieferte Franz Mez drei Altarbilder, von denen zwei noch an Ort und Stelle sind [3]; er dekorierte weiter die Zellen des neuen Klosters [4]; von ihm rührt sichtlich auch die noch jetzt, wenn auch schlecht erhaltene architektonisch-ornamentale Dekoration her, die die Wände des Klosters gegen den «Blumengarten» verziert und die schon zur Zeit der Eröffnung des Klosters im Jahre 1685 bestand [5]; ihm schreibt die Tradition im Kloster auch eine Reihe von Tafelbildern in

---

vorhandenen, 1737 geschriebenen Chronik des Klosters geht nur hervor, daß er dort schließlich Zuflucht suchte. Roschmann a. a. O. 2. Bd. S. 37 bezeichnet ihn als Benediktinerbruder. Die Klosterchronik sagt (S. 74) ausdrücklich, daß er der Kongregation S. Philippi Neri (Oratorianer) angehört habe.

[1] Atz-Schatz, Der deutsche Anteil, 3. Bd. S. 105.

[2] Atz Schatz a. a. O. S. 105 gibt als Datum der Weihe 11. Nov. 1628 an, was offenbar verdruckt statt 1682 ist, da «die Erbauung der Kirche gleichzeitig mit dem Nonnenkloster erfolgte».

[3] Sie stellen den hl. Benediktus und die hl. Scholastika dar, wie auch Roschmann (Reise nach der fürstl. Residenzstadt Brixen im Jahre 1750, Hs. Ferdinandeum Dip. 937. S. IX) verzeichnet. Das gleichfalls von Mez herrührende frühere Hochaltarbild (Mariä Opferung) ist jetzt durch ein Bild gleichen Gegenstandes von H. Rabensteiner ersetzt. Die «zwei Andachtsstücke» großen Formates, die Roschmann (ebda.) u. Dipauli (Zusätze S. 350) erwähnen, ohne ihren Inhalt zu nennen, sind nicht aufzufinden.

[4] Chronik des Klosters von Seben Kap. 17.

[5] Die Chronik von Seben gibt an (S. 83), daß das «Blumengärtl» noch nicht mit Fenstern besetzt, jedoch «mit schöner mallerey aus den Piis Desideriis geziert» war. In der Tat füllen die Kartuschen dieser Wanddekoration kleine Darstellungen, die mit den Holzschnitten des im Kloster vorhandenen Büchleins «Gottselige Begierden, aus lauter Sprüchen der heyligen Vätter zusammengezogen und mit schönen Figuren geziert durch R. P. Hermannum Hugonem S. J. Verteutscht durch F. Carolum Stengelium Ord. S. B.» (Augsburg 1627) übereinstimmen.

den Gängen des Klosters zu, welche heilige Nonnen und Mönche darstellen, und von ihm sind endlich wahrscheinlich auch vier in der Vorhalle der hl. Kreuzkirche hängende Tafelbilder (Tod, Fegefeuer, Hölle, Himmel)[1]. Als Pfarrer Jenner im Frühjahr 1685 die fünf Schwestern des Mutterstiftes Nonnberg zu Salzburg, die sich erboten hatten, nach Seben zu ziehen, von dort abholte, befand sich im Gefolge der «fürtreffliche Maler» Franz Mez und er reiste auch wieder mit nach Klausen zurück[2]. Diese vielfache Verknüpfung mit Seben und dem Neubeleber seines kirchlichen Lebens, dem Pfarrer Jenner, legt es von vornherein nahe, an Mez auch als den Maler der Kreuzkirche zu denken. Matthias Jenner, selbst aus einer alten Klausener Familie stammend, soll schon den Neubau der Frauenkirche (1652—58) unterstützt haben[3]; seit 1677 Stadtpfarrer von Klausen, ging er planmäßig auf die Wiederherstellung Sebens aus und nahm offenbar 1679 zunächst die Restaurierung der alten Kathedrale vor, um dann zu dem weiteren Werke der Besiedelung des Berges mit Klosterfrauen überzugehen. Franz Mez seinerseits kann in diesem Jahre ganz wohl schon hier geweilt haben und für Jenner lag es auf der Hand, den malkundigen Einsiedler für die Neuausschmückung der Kreuzkirche in Dienst zu stellen. Und in der Tat bestätigt ein Vergleich der Fresken mit den anderen Malereien, die Mez zugeschrieben werden, einigermaßen diese Vermutung. Erscheinen auch die Tafelbilder von weit besserer Qualität, als die im ganzen ziemlich derben Wand- und Deckenbilder, so zeigen sich doch zwischen ihnen

---

[1] Atz-Schatz. Der deutsche Anteil, 3. Bd. S. 101. Die Bilder lassen sich nach ihrer Stilähnlichkeit in der Tat Mez zuschreiben. Ob Atz-Schatz recht hat, wenn er das noch erhaltene überlebensgroße Kreuzbild an der Ostwand der hl. Kreuzkirche gleichfalls Mez zuweist, möchte ich dahingestellt sein lassen. Die hl. Kassianskapelle, in der (ebda. S. 103) ein vermutlich von Mez herrührendes Wandbild angegeben wird, enthält kein solches mehr.

[2] Chronik des Klosters Seben S. 74.

[3] Atz-Schatz, a. a. O. S. 106.

in mehr als einer Hinsicht gemeinsame Eigenheiten, die die Identität ihres Urhebers anzunehmen zulassen [1].

[1] Mit fürstbischöflicher Erlaubnis erhielt ich Einlaß in das innere Kloster. Die Malereien in den Zellen bestehen nicht mehr; nur über den Türen einzelner Zellen sollen nach Aussage der Klosterfrauen, die mich führten, noch vor nicht langer Zeit Inschriftkartuschen gewesen sein, die denjenigen der gemalten Dekoration im Hof sehr ähnlich waren. Im Hof des Klosters sind die Wände mit einer verblichenen und beschädigten ornamental-architektonischen Dekoration überzogen, aus gemalten Pilastern und Gesimsen bestehend, denen Blumenvasen aufgesetzt und zwischen denen Kartuschen mit den erwähnten Bildchen angebracht sind: diese Malereien stimmen nicht nur in der Gesamtanlage, sondern auch in Einzelheiten, namentlich der derben, qualligen, wulstig gewundenen Laubornamentik, sehr gut mit den seitlichen Architekturstücken der Kirche überein. Die Altarbilder der Klosterkirche, die vier Darstellungen der letzten Dinge in der Vorhalle der Kreuzkirche und die Tafelbilder im Gange des Klosters weisen untereinander entschiedene Aehnlichkeiten auf: sie zeigen alle eine Malweise in breiten, großen, mehr allgemeinen Formen mit Neigung zu Helldunkelwirkungen. Die Heiligengestalten sind stets edel und empfindungsvoll gegeben, die Nebenfiguren neigen hingegen zu drastischer Charakteristik hin; sie haben vielfach phantastische Kostüme und markante, ja groteske Köpfe. Von da führen starke Verwandtschaften zu den Fresken der Kreuzkirche. Im Klostergang finden sich ganze Typen der Fresken wieder: so gleicht auf dem Bilde der hl. Columba (im 3. Stockwerk) der Türke, der die Heilige enthauptet, ganz dem Pilatus der «Schaustellung»; es ist dieselbe breite Behandlung und dasselbe martialische Aussehen des Kopfes. Ebenso hat auf dem Bilde der hl. Rainildis der Knecht, der zum Streiche gegen die Heilige ausholt, einen Typus mit Hackennase, heraustretendem Kinn und struppigem Schnurrbart, der auch unter den Peinigern Christi in der Kirche begegnet. Auch in den Bildern in der Vorhalle der Kreuzkirche stößt man auf ähnliche Züge: das Bild «die Hölle» stellt eine nackte männliche Halbfigur dar, von Schlangen umwunden und sich selbst in den Arm beißend (die Reue, die sich selbst zerfleischt); in diesem Gesicht mit den struppigen Haaren kehrt das Grimassierende mancher Typen in den Fresken wieder; der Typus des «Fegefeuers» klingt leicht an den Christus der Fresken, der Jüngling im «Himmel» an denjenigen der Monika auf dem Nebenaltar der Klosterkirche an. — Von den Bildern des Meisters im Kloster Neustift bei Brixen, die Roschmann (Tirolis pictoria 2. Bd. S. 37) und Dipauli (Zusätze S. 188) aufzählen, finden sich in der Galerie des Stiftes noch eine Halbfigur des hl. Petrus, eine hl. Magdalena, ein hl. Sebastian. Auch sie lassen sich mit den Bildern des Klosterganges und auch den Fresken zu Seben gut vereinbaren; namentlich der hl. Petrus hat wieder eine sehr charakteristische drastische Physiognomie. Die übrigen von Roschmann aufgezählten Werke in Neustift fehlen.

Franz Mez scheint zwei Jahre nach der Gründung des Klosters beabsichtigt zu haben, Klausen zu verlassen: er wallfahrtete nach Einsiedeln, wo er sich in das Kloster aufnehmen lassen wollte. Doch kehrte er wieder nach Klausen zurück und wird hier nach 1694 erwähnt: in einer Anwandlung von Geistesstörung wollte er sich in diesem Jahre in den Eisack stürzen, wurde aber von seinem Schüler Fink gerettet; später wurde er im Kloster Prifling in Bayern als Frater aufgenommen [1]. —

Auch in Mitteltirol rührt so das erste Deckenwerk ausgesprochen barocken Stiles von einem Maler her, der, in Italien gebildet, nach Tirol verschlagen wurde und hier einen zur Entfaltung des barocken Deckenprinzipes günstigen Auftrag fand.

Auch hier aber steht ein solches Werk, soweit bekannt, innerhalb des 17. Jahrhunderts ganz vereinzelt da. Die Malereien, die bis zum Schluß desselben in Mitteltirol noch entstehen, bleiben vielmehr der Zerteilung der Decke in einzelne Malfelder treu, sei es daß diese von Stukkatur oder von gemalter Ornamentation umrahmt sind. Zur ersteren Gattung zählen das 1676—77 erbaute hl. Kreuzkirchlein beim Edelsitz Reinsberg auf dem Eppaner Mittelgebirge, dessen Gewölbe einige Medaillons in reicher Stukkatur aufweist [2]; die 1693 errichtete Antoniuskapelle bei Panzendorf im Pustertale, deren Kuppel inmitten von Stukkaturen Darstellungen aus dem Leben des hl. Anton schmücken [3]; die Marienkapelle der Pfarrkirche zu Tschengels im Vintschgau, welche im Jahre 1697 im Auftrage des Pfarrers Andreas Schrott von Gregor Schwenzengast, Bildhauer in Latsch, gebaut wurde [4]. Die letztere,

---

[1] Chronik des Klosters Seben, Kap. 33 und 54 nach gütiger Mitteilung von Herrn Benefiziaten Anselm Perntaler in Klausen.

[2] Atz-Schatz, Der deutsche Anteil, 2. Bd. S. 219.

[3] Semper, Wanderungen S. 76.

[4] Atz, Kunstgeschichte S. 855. Atz-Schatz, Der deutsche Anteil 5. Bd. S. 85.

ein kleiner viereckiger Anbau an die gotische Kirche, prangt im Schmucke besonders prächtiger Stuckzier, die sich nicht bloß in kräftigen Ornamenten, sondern auch plastischen Figuren auslebt; in der kleinen Kuppel sind ihr dann vier ziemlich bescheidene Darstellungen aus dem Marienleben eingefügt, als deren Maler sich auf einer Inschrift Michael Madein aus Latsch im Vintschgau bekennt [1].

Zu diesen Werken kommen noch das lediglich von gemalter Dekoration umgebene Deckenbild der Pfarrkirche zu Schabs bei Brixen, welches Egid Schor im Jahr 1687 ausführte, und die teils in wirkliche, teils nur gemalte Stukkatur eingebetteten Fresken der Marienkapelle in der Klosterkirche von Neustift, welche von Kaspar Waldmann (1696) herrühren. Beide Malereien gehören in das Werk zweier Künstlerfamilien des nördlichen Tirol, deren Schaffen unten im Zusammenhange betrachtet werden soll.

---

[1] Diese Inschrift steht nach Atz' Zeugnis (a. a. O.) hinter dem Altare. Die Malereien sind ihrem Stil nach kaum mehr einzuschätzen, da sie durch die i. J. 1909 vom Maler Ranter vorgenommene Restaurierung offenbar stark modernisiert wurden.

III.

DAS NÖRDLICHE TIROL IM 16. UND 17. JAHRHUNDERT.

1. ANFÄNGE UND GRUNDLAGEN.

Das nördiche Tirol hat das barocke Deckengemälde im ganzen noch etwas später bei sich aufgenommen, als das deutsche Mitteltirol; es hat sich dann aber in einer fast überraschend folgerichtigen und entschiedenen Weise der Bewegung angeschlossen und bietet so das weitaus interessanteste Entwicklungsbild innerhalb unseres Gebietes.

Noch am Beginn des 16. Jahrhunderts blühte auch hier noch eine nationale Freskomalerei, die hauptsächlich unter dem Einfluß oberdeutscher Schulen stand. Die aus dem 2. und 3. Jahrzehnt herrührenden umfänglichen Malereien des Franziskanerkreuzganges in Schwaz sind ihr sprechendstes Denkmal. Schon im Freskoschmucke des Schwazer Meistersingersaales aber, der um 1550 entstand, ist die alte Richtung in Auflösung begriffen. Die Kunst verlor auch hier ziemlich rasch den volkstümlichen Boden; im späteren 16. und im 17. Jahrhundert erscheint sie wesentlich von oben her, vor allem vom Innsbrucker Hofe geleitet und damit zugleich dem italienischen Einfluß zugeführt.

In Innsbruck hatten schon Kaiser Max und Ferdinand I. mit Vorliebe geweilt. Mit Ferdinand II. schlug im Jahre 1567

vollends wieder ein selbständiger Zweig der Habsburger hier seine Residenz auf und von da an blieb die Stadt für ein Jahrhundert einer der regsamsten und kunstsinnigsten Fürstensitze Deutschlands. Bei den lebhaften Beziehungen, die die Habsburger und im besonderen ihre tirolische Linie mit Italien und seinen Höfen unterhielten, fand die italienische Kunst besonders rasch in Innsbruck Eingang, gewannen italienische Künstler hier besonders bald Zutritt. Noch Kaiser Max war fast nur von Deutschen bedient worden; auch unter Ferdinand I. nahmen sie noch eine ebenbürtige Stellung neben den Welschen ein. Bereits unter Ferdinand II. aber hatten die letzteren das Uebergewicht. Als dann später mit Leopolds Gemahlin Klaudia von Medici eine Florentinerin am Innsbrucker Hofe ihren Einzug hielt, wurde fast das ganze Hofleben italienisiert; Sprache, Mode, Theater, Musik und Kunst, alles wurde von Italienern beherrscht.

In den Bauten und Umbauten, die Ferdinand II. bei Hofe vornahm, fand die Innendekoration der Renaissance bereits Eingang. Wenig davon hat sich erhalten. Der Sommerpalast «Ruhelust» brannte im Jahre 1636 ab, die Hofburg wurde im Jahre 1766 vollständig erneuert; nur das Schloß Amras, der Lieblingssitz Philippine Welsers, blieb bestehen. Die Berichte gestatten aber einen Rückschluß auf die Art der Innenräume in jenen zerstörten Bauten: es waren, ähnlich wie im Trienter Kastell, Säle und Gemächer mit getäfelten Holzdecken. Manchmal enthielten sie in den Feldern auch Malereien: so wurden in die Decke des «Goldenen Saales» der Hofburg Historienbilder von dem Mailänder Domenico de Pozzo (1562), in die «Paradiesstube» Planetenbilder von den Deutschen Hans Perkhamer, Hans Polhamer und Kaspar Dax eingefügt[1]. Und ähnlich verhält es sich in Amras. Der prächtige «Spanische Saal» hat einen getäfelten Plafond ohne Malereien; in die Flachdecke des Speise-

[1] Hirn J., Erzherzog Ferdinand II. von Tirol (Innsbruck 1885) 1. Bd. S. 370ff.; Radinger, Wandmalereien S. 137ff.

saales daselbst (jetzt Waffensaal) malte Giovanni Battista Fontana im Jahre 1584 astronomische Allegorien, ganz ähnlich wie Dosso Dossi fünfzig Jahre früher im Bibliotheksaal des Castello del Buon Consiglio [1].

In den weltlichen Bauten wurde so der Stilwechsel ziemlich leicht und rasch vollzogen. Nicht so bald folgte die kirchliche Architektur und Malerei.

Bei solchen Bauten ging selbst der Hof nicht unvermittelt zur Renaissance über und machten auch italienische Meister der nordischen Kunstweise Konzessionen. In der Hofkirche zu Innsbruck, die Ferdinand I. in den Jahren 1553—63 zur Aufnahme des Grabdenkmals Kaiser Maximilians erbaute [2], gab der Trientiner Andrea Crivelli, ein Schüler des Erbauers von S. Maria Maggiore, nochmals ein Beispiel des clesianischen Mischstiles an weit nach Norden gerückter Stätte. Schon im Aeußeren verraten die Strebepfeiler der Wände und der dreiseitige Chorschluß die gotische Grundlage, während die Vorhalle andererseits ein Werk reinster italienischer Frührenaissance darstellt. Im Inneren aber tragen Wandpilaster in Renaissance ein gotisches Netzgewölbe, das erst später unter Leopold I. beseitigt und durch die jetzige Stukkodecke ersetzt wurde. Auch die unter Ferdinand II. in den Jahren 1576—78 angebaute Silberne Kapelle [3] zeigt einen ähnlichen Kompromiß der Einzelformen: an den Wänden jonische und korinthische Pilaster, darüber im Vorraume ein Kreuz-, im Altarraume ein Netzgewölbe; die Gewölbe durch Rippen gegliedert, denen stuckierte Perlschnur- und Palmettenmotive aufgesetzt sind.

---

[1] Ilg, Kunstgeschichtl Charakterbilder aus Oesterreich S. 199. — Hirn a. a. O. S. 577. — Radinger a. a. O. S. 138.

[2] Schönherr D., Geschichte des Grabmals Kaiser Maximilians I. und der Hofkirche zu Innsbruck, im Jahrb. der kunsthist. Sammlungen des Kaiserhauses, 11. Bd, Wien 1890 S. 233 ff. — Zimmeter K., Führer durch die Hofkirche in Innsbruck S. 3 f. — Schmölzer. M. Z K. 1897 S. 193; 1899 S. 187. — Riehl, Kunst an der Brennerstraße S. 62.

[3] Schönherr a. a. O. S. 262.

Ein drittes, nach dieser Richtung ganz unbeachtetes Bauwerk ähnlicher Art war offenbar die Kirche des Damenstiftes zu Hall, die gleichfalls auf Veranstaltung des Hofes in den Jahren 1566—1570 gebaut wurde[1], der bedeutendste nordtirolische Kirchenbau dieser Zeit außerhalb der Hauptstadt. Ihr jetziges barockes Aussehen ist nicht das ursprüngliche. Aeltere Pläne und Ansichten[2] zeigen sie als schmale, hochgiebelige Langkirche mit Strebepfeilern an den Seitenwänden und steilem Dache: die Grundform gemahnte also auch hier an mittelalterliche Bauweise. Die Einzelheiten an Fassade und Turm waren einfacher und strenger als jetzt, etwa dem Stil der deutschen Spätrenaissance entsprechend. Der heutige barocke Schmuck der Eingangswand mit der wuchtigen Pilasterordnung, der üppigen Umrahmung der Fenster, dem geschweiften Hauptgiebel, die Ausstattung des Turmes mit gebrochenen Giebeln an den Fenstern und abschließender Birne, die ganze reiche Stuckierung des Innern sind erst das Werk eines umfassenden Umbaues,

---

[1] Tinkhauser, Diözese Brixen, 2. Bd. S. 406 ff.

[2] Die Bibliothek des Ferdinandeums in Innsbruck besitzt zwei Pläne des gesamten Stiftes (Nr. 4933 und 4934) und eine Ansicht desselben (Nr. 4935). die den Beischriften nach der ersten Hälfte des 17. Jahrh. angehören. Die letztere zeigt die Stiftskirche in ihrer Gestalt vor dem Umbau des 17. Jahrhunderts. Die Fassade weist in den Ecken Rustikaquaderung auf; in der Mitte ein rundbogig geschlossenes Portal zwischen Pfeilern und davorgestellten Säulen; diese tragen eine Verdachung mit geschweiften Voluten und Obelisken in den Ecken. Ueber dem Portal ein Wandbild (Madonna di Misericordia), etwas höher eine liegende Lucke, beiderseits Wappen: links das österr. Bindenschild, rechts das Wappen Ferdinands I. Die Fassade ist ohne Pilasterordnung und schließt oben mit einem einfachen Gesimsstreifen. Der Giebel ist einfach dreieckig, sein Feld ohne Schmuck, nur von einer Lucke durchbrochen. Die Turmwände sind durch Lisenen eingefaßt und geteilt; im obersten Teil sind gekuppelte Fenster mit Kreisöffnungen darüber; der Turm schloß mit einem Spitzdach. — In L. M. Spielmanns «Abriß, endtwurf und beschreibung aller von hochlöblich königlich stifft besitzenden behausung, höff, gütter» etc. (1750, Hs. Ferdinandeum Bibl. Nr. 2107) erscheint die Kirche schon in ihrer heutigen Gestalt.

dem Stift und Kirche in den Jahren 1691—92 unterworfen wurden[1].

In den entlegeneren Gegenden des Landes hielt die Lebenskraft des gotischen Stiles vielfach noch weit länger an. So wurde das Sebastianskirchlein zu Serfaus im Oberinntal noch im Jahre 1636 in reiner Spätgotik errichtet[2], was wohl den spätesten Fall dieser Art darstellt.

---

[1] Der Führer «Hall in Tirol und seine Umgebung» (Innsbr. 1903, S. 33) gibt richtig an, daß der Turm der Stiftskirche nicht dem ursprünglichen Bau angehört, sondern «mehr als ein Jahrhundert später, ungefähr 1690» seine jetzige Form bekam. Das ehemalige Stiftsarchiv, das jetzt im k. k. Statthaltereiarchiv zu Innsbruck (noch ungeordnet) verwahrt wird, enthält Materialien, die zeigen, daß in der Tat in den Jahren 1691 und 1692 nicht nur der Turm, sondern die Kirche und das Stift einem umfassenden Umbau unterzogen wurde. Ein «Pau register des löbl. königlichen stüffts zu Hall im Yhnnthall über desselben vorgenomben reparationes anno 1691», aufgeschrieben von Johann Franz Eysankh, weist in diesen Jahren fortlaufend bedeutende Ausgaben an die verschiedensten Bauhandwerker aus. In der sechsten Woche des Jahres, also im Februar 1691 wurde der Anfang mit Zuschneiden des Bauholzes durch die Zimmerleute gemacht. Von April an folgen allwöchentliche Löhne für die «Maurer und stukhatorarbeiter bei der stifftkirch» und teilweise auch «beim stifft». Als «Stukatormeister» wird Georg Holzmeister genannt. Im August ist das Hauptportal des Stiftes in Arbeit; im September wird «Elise Maisfelderin malerin fir vergulden der zierat und figuren im gwelb», im Oktober ebendieselbe für «vergulden fünf großer und neun kleinerer knöpf auf das stifts dach» entschädigt; im Frühling des Jahres 1692 wird auch eine Ausgabe für «kupfer auf kirchkupl verrechnet. Die Ausgaben erstrecken sich bis Ende März 1692 und belaufen sich im ganzen auf über 12600 Gulden. Aus all dem geht hervor, daß sowohl an der Stiftskirche wie am Stift selbst Umbauten stattfanden. In der Tat bestätigen das die Pläne. Die oben genannte Ansicht (Bibl. Ferd. 4935) zeigt, daß das vordere, an die Kirche links anstoßende Gebäude an der Straße ursprünglich nicht bestand, den Hof des Stiftes von der Straße vielmehr nur eine hohe Mauer trennte, in der hoch oben wenige kleine Fensteröffnungen und gegen die Ecke links zu ein niedriges rundbogiges Portal angebracht war: das «alte pfortenmeisterhaus», das nach obiger Rechnung gleich anfangs abgebrochen wurde. Der jetzige, mit einem stattlichen Prachtportal ausgestattete Straßentrakt entstand also ebenfalls erst am Ende des 17. Jahrhunderts. — Die schon 1630 hergestellten beiden Nebenaltäre der Stiftskirche und ihre Altarblätter wurden 1712 erneuert, wobei der Maler Waltmann 20 Gulden erhielt. (Statthaltereiarchiv in Innsbruck, Kunstsachen Nr. 318, 1218, 1570.)

[2] Tinkhauser, Diözese Brixen, 4. Bd. S. 560f.

Mit dieser langen Nachwirkung mittelalterlicher Konstruktion hängt es zusammen, daß auch in Nordtirol noch bis ins 17. Jahrhundert Fälle einer ganz mittelalterlichen Anbringung des Deckenschmuckes begegnen.

Die erwähnte Silberne Kapelle schmückte der Hofmaler Ferdinands II., Giovanni Battista Fontana, im Jahre 1580 mit 14 kleinen Passionsszenen. In die einzelnen Gewölbekappen sind je zwei von weißem Stuckrahmen und goldener Leiste eingefaßte sechseckige Felder gesetzt, welche die in Oeltempera gemalten Deckenbilder einschließen. Im Stil derselben zeigt sich der italienische Meister: in ihrer Anordnung fügt er sich ganz der gotischen Konstruktion ein; sie stellen dieselbe Entwicklungsstufe dar wie die Deckenbilder der Schloßkapelle von Castelbell.

Draußen auf dem Lande bleibt bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts das mittelalterliche Prinzip der Raumausschmückung durchaus herrschend. Als der Haller Bürger Michael Wörat im Jahre 1610 die Magdalenakapelle neben der Pfarrkirche von Hall, ein Doppelkirchlein aus dem 14. Jahrhundert, ausmalen ließ[1], erhielt das gotische Rippengewölbe keine Gemälde: vielmehr wurden die Evangelisten am Schlußstein in Relief dargestellt. Wohl aber bedeckte man zwei der Wände bis hinauf zum Gewölbeansatz mit Reihenbildern: die Schildbogenflächen wurden durch einen wagerechten Streifen abgesondert und zu größeren Darstellungen verwendet, die Wand darunter durch senkrechte Streifen in nebeneinanderliegende Felder geteilt. An der einen Wand sind oben die Auferstehung Christi und die Auferstehung der Toten, unten vier Evangelisten und vier Patriarchen, an der andern in den Schildbögen

[1] Vgl. J. Deininger, Das St. Jakobskirchlein in Hall, M. Z. K. 1884 S. CCIII. — Stifter und Entstehungszeit meldet eine Inschrift im linksseitigen Bilde der Südwand. Das Datum ist deutlich 25. Juli 1610 zu lesen: so hat es auch Tinkhauser (Diözese Brixen, 2. Bd. S. 381) richtig gelesen, während Deininger unrichtig 1660 angibt.

die Anbetung der Dreifaltigkeit und das jüngste Gericht, darunter in friesartiger Bilderreihe die Seligpreisungen und die Werke der Barmherzigkeit veranschaulicht. Auch die Zusammenstellung des Inhaltes entspricht also so recht der begrifflichen Komposition mittelalterlichen Wandschmuckes. Die Bilder, in Oel auf die Wand gemalt, zeigen noch ein gewisses Schwanken zwischen altdeutschem und italienischem Stil, doch hat letzterer entschieden das Uebergewicht [1].

---

[1] Der Maler dieser Bilder ist unbekannt. Tinkhauser a. a. O. möchte sie demselben Meister zuschreiben, der die Gemälde am Eingange des Schwazer Kreuzganges gemalt hat, und vermutet in diesem den Hofmaler Erzherzog Maximilians III., Melchior Stölzle (Stölzl). Dieser Maler ist erst seit 1611 in Tirol bezeugt; am 25. Juni 1611 stellte ihm Erzherzog Maximilian einen Freibrief aus, daß er seine Kunst zu Innsbruck oder in andern Ortschaften der Grafschaft Tirol unbehindert ausüben könne. (Schönherr D., Urkunden und Regesten aus dem k. k. Statthaltereiarchiv in Innsbruck, im Jahrb. der kunstgesch. Sammlungen des Kaiserhauses, 17. Bd., Reg. 14 728) Eine bisher unbeachtete Notiz, welche sich auf dem ersten Blatte von Roschmanns Tirolis pictoria 2. Bd. befindet, bezeichnet ihn als einen eingewanderten Schwaben: «Das Blatt bei dem Regelhaus hat gemalen Melchior Stelzl Ulmensis 1611. Maria Opferung.» Am 29. April 1614 verlieh Maximilian dem «erzherzoglichen Kammermaler Melchior Stölzl» einen Wappenbrief (H. v. Goldegg, Die Tiroler Wappenbücher im Adelsarchiv des k. k. Ministeriums des Innern in Wien, 2. Teil, Zeitschr. des Ferdinandeums 1876 S. 115 f.) Am 2. Jan. 1617 richtete der Maler an den Erzherzog ein Bittgesuch, man möge ihm, da er schon drei Kinder und nicht ausreichende Besoldung habe, eines von den heimgefallenen Grüeßingerschen Lehen oder sonst eine Gnade verleihen, was mit Entscheid vom 10. Jan. 1617 vorläufig abgelehnt wurde (Statthaltereiarchiv Innsbruck, Kunstsachen Nr. 969). Vom 31. Juli 1623 datiert ein Vorschlag des Hofbauschreibers Leutner, dem Melchior Stezl 100 fl. Lehrgeld für einen Lehrjungen zu gewähren (ebda. Kunstsachen Nr. 867). Soviel läßt sich über Stölzle Urkundliches ermitteln (vgl. über ihn auch Lemmen S. 241; Bote f. Tirol 1821, Beil. 10; Katalog der tirol. Kunstausst. 1879, S. 14). Von Stölzle sind als sichere Werke nur Tafelbilder bekannt; sie zeigen ihn in der Tat als einen Uebergangsmeister, weisen eine Mischung des Stiles der deutschen Renaissance mit italienischen Einflüssen auf: am stärksten klingt ersterer noch nach im Altarbilde der St. Georgskirche in Untermais bei Meran (Verehrung der drei Könige), welches allerdings fast nur eine umgeänderte Kopie nach einem aus Amras stammenden, auf Holz gemalten Triptychon aus der Zeit Friedrichs III. im Hofmuseum zu Wien aufzufassen ist (Ilg, Aus Meran, M. Z. K. 1884 S. CXCV). Aehnliche

Der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts gehört anscheinend auch noch die Ausschmückung der kleinen, um 1630 neu hergestellten Kirche des Schlosses Freundsberg bei Schwaz an[1]. Schiff wie Chor sind schon mit Stichkappengewölben gedeckt, an deren Kanten schmale, mit Eierstabmotiven in weißgoldenem Stukko besetzte Streifen entlanglaufen. In den Kappen des Chors enthalten kleine, ähnlich umrahmte Rundfelder die Halbfiguren der vier Evangelisten, in bunten Farben auf blauem Grund gemalt, in einem Stil, der ebenso altertümlich anmutet, wie es die ganze Anordnung ist. In gleich primitiver Weise begnügt sich die flache Holzdecke der ebenfalls aus dem 17. Jahrhundert stammenden S. Vigilius-

---

Züge hat das Hochaltarblatt der Dreiheiligenkirche zu Innsbruck, welches 1613 gemalt wurde und die Pestheiligen Sebastian, Pirmin und Rochus darstellt, zu deren Ehren die Kirche in diesem Jahre gebaut wurde (Tinkhauser, Diözese Brixen, 2. Bd. S. 147); weiter ebendort das ehemals auf einem Seitenaltar aufgestellte, jetzt auf dem Musikchor hängende Gemälde «Taufe Christi», das in schwer erkennbarer Schrift die Signatur «Melchior Stelzle fecit 1614» trägt; endlich der «Tod des hl. Vigilius» in der St. Vigilkirche zu Untermais (1614/5, Ilg, M. Z. K. 1880 S. CLXI, Bote f. Tirol 1825 S. 412). In allen diesen Bildern erinnern die realistischen, stark individualisierten Köpfe, die landschaftlichen Gründe mit ihrem vielen Kleinwerk, ihren Figürchen in Zeittracht, ihrem scharf dunkelgrünen Ton ganz an die deutsche Renaissancemalerei, während Haltung und Stellung der Figuren außerordentlich italienisch, besonders venetianisch anmuten. Dennoch kann ich nicht finden, daß die Wandbilder der Magdalenenkapelle mit den Altarbildern Stölzles eine zwingende Aehnlichkeit aufweisen: jene sind entschieden viel stärker italienisch als letztere In den größeren Bildern findet sich noch gelegentlich etwas wie ein altdeutscher Nachklang in den Köpfen; doch sind sie viel weniger individualisiert als bei Stölzle. Man müßte ein stärkeres Durchdringen des italienischen Stilcharakters annehmen: aber diese Fresken sind vor jenen Altarbildern entstanden. — Auf der zweitletzten der «Seligpreisungen» liest man, mit Rötel in schwungvoller Kursive hineingekritzelt: «Josef Brandstetter 1610» und daneben im letzten Bildchen: «Christof Brandstetter sein Sun J. Jar...». Doch dürfte das nach dem ganzen Zuge der Schrift nicht eine Signatur, sondern nur die Namensverewigung eines Besuchers sein. Die Nachsuche, ob ein Maler dieses Namens in dieser Zeit vorkommt, hatte kein Ergebnis.

[1] Tinkhauser, Diözese Brixen, 2. Bd. S. 574ff. — Riehl, Kunst an der Brennerstraße S. 42.

kirche zu Thaur bei Hall[1] mit fünf einzelnen, länglich viereckigen Einsatzbildern, in denen in Oel auf Holz in der Mitte die Madonna, an den vier Ecken die Evangelisten dargestellt sind. Es sind durchaus Nachzügler der alten Tradition.

Nur in ganz bescheidenem Umfange begegnen um dieselbe Zeit, in den ersten Dezennien des 17. Jahrhunderts, auch erste Ansätze der neuen Gewölbemalerei. So malte Paul Honegger in die Decke der Vorhalle der Innsbrucker Hofkirche im Jahre 1618 Bilder[2], die bereits die Kenntnis des illusionistischen Prinzips verraten. Am Spiegel des Gewölbes, in welches von den Seiten Stichkappen einschneiden, ragt das Kreuz mit den Leidenswerkzeugen empor, umringt von musizierenden und singenden Engeln; in den Stichkappen thronen die Evangelisten auf den Wolken: in diesen letzteren ist mit sicherem Geschick die Verkürzung für die Untenansicht durchgeführt. Der Maler dieser Bilder war ein Zugewanderter. Aus Mergentheim in Schwaben gebürtig, hatte sich Paul Honegger in Rom gebildet; von dort soll ihn um 1617 Abt Thomas de Lugga von Stams nach Tirol mitgebracht haben, um ihm verschiedene Arbeiten in seinem Kloster zu übertragen; er wurde dann Bürger und Maler in Innsbruck, wo er am 23. Mai 1649 starb[3].

Ein zweites Frühwerk von noch geringerem Ausmaße birgt die Kapelle im sog. Fürstenchor der Hofkirche zu Innsbruck[4]. Es ist ein ganz kleiner halbrunder Betraum, durch eine Halbkuppel abgeschlossen, deren Fläche Stuckbänder in fünf längliche, nach oben sich

---

[1] Ilg. Kunstgeschichtl. Notizen. M. Z. K. 1895 S. 146.

[2] Schönherr. Grabmal Maximilians I. S. 247. — Die Bilder der Außenseite der Vorhalle sind erst im 19. Jahrh. von J. Arnold gemalt

[3] Lemmen S. 93; Schönach. Beiträge zur Geschlechterkunde tirolischer Künstler S. 59; Atz, Kunstgeschichte S. 403.

[4] Roschmann, Tirolis pictoria 1. Bd. S. 51. — Bersohn. Theophilus Polak S. 17. — Ilg. Martin Theophilus S. 432. — Vgl. den Exkurs über Polak unten am Schlusse.

verjüngende Felder teilen. An der Wand findet man, durch Pilaster getrennt, in Oel gemalte Bilder, in den Deckenfeldern kleine Fresken. Es ist wieder ein Zyklus von Szenen aus dem Marienleben. Zu oberst in der Halbkuppel bleibt ein kleines, von Stukkatur umschlossenes Feld frei, welches eine Art Durchblick gewährt und für die Untensicht vom Eingange her berechnet ist: den unteren Rand umgibt eine Dockenbrüstung, die aber infolge des Standpunktes des Beschauers nur im vorderen Teil des Bildes sichtbar wird; auf ihr sitzt ein Putto, steil von unten gesehen, nach oben weisend; dort erscheint Gott Vater, von Engeln umgeben, herabschauend und die Hände segnend ausgebreitet. Diese Bilder malte der uns schon bekannte Hofmaler Leopolds V., Martin Teophilus Polak, im Jahre 1627[1].

Diese zwei kleinen Werke sind die einzigen Ankündigungen des barocken Deckenstiles im frühen 17. Jahrhundert; sie sind ohne Bedeutung für den Fortgang geblieben. Die Ausschmückung der größeren Kirchenräume ging einen anderen und lange nicht so kurzen Weg.

Auch in Nordtirol war im späteren 16. Jahrhundert fast eine Pause im Kirchenbauen eingetreten[2]. Erst im 17. Jahrhundert belebte sich die kirchliche Bautätigkeit wieder. Ferdinands II. Baulust hatte sich hauptsächlich in weltlichen Bauten bei Hofe erschöpft; seine Nachfolger Maximilian III., Hochmeister des deutschen Ordens, und Leopold V., früher Bischof von Passau, waren wieder von stark kirchlichem Baueifer getragen. Unter ihnen setzt eine neue Epoche des Kirchenbaues ein. Jetzt begegnen keine mittelalterlichen Anklänge mehr; man knüpft vielmehr entschlossen an die fortgeschrittenen italienischen Bauformen, an den barocken Stil an.

---

[1] Innen über dem Eingang steht die Jahrzahl 1627, doch nicht, wie Ilg und Bersohn a. a. O. angeben, ein Monogramm des Malers.

[2] Vgl. Hirn, Erzherzog Ferdinand II., 1. Bd. S. 391.

Unter steter Förderung des Hofes halten jetzt die Orden der Gegenreformation ihren Einzug im Lande und errichten überall neue Ordenshäuser und Kirchen. Den Beginn des 17. Jahrhunderts kennzeichnet zunächst im ganzen Lande die Gründung von Kapuzinerklöstern. In Innsbruck langten die Kapuziner 1593, in Bozen 1601 ein. Vier Jahre später wurde bereits eine Kapuzinerprovinz errichtet und nun folgte eine Niederlassung nach der anderen: bis zur Mitte des Jahrhunderts erhielten der Reihe nach Meran (1616), Neumarkt (1617), Bruneck (1626), Sterzing (1629), Eppan (1638), Schlanders (1638), Kaltern (1640), Lana (1647) ihre Klöster und Kirchen; in der zweiten Hälfte und am Beginn des 18. Jahrhunderts folgten Imst (1670), Klausen (1697), Ried (1694), Mals (1697), Kitzbühel (1701), Münster (1733)[1]. Indes blieben diese Kirchenbauten für die Entwicklung der Deckenmalerei ziemlich belanglos: sie waren schon den Vorschriften des Ordens gemäß so einfach als möglich und hatten meist gerade Decken oder flache Tonnen ohne einen anderen als höchstens sparsamen ornamentalen Schmuck.

Mit mehr Prunk trat der Jesuitenorden auf, den der Hof gleichfalls um diese Zeit als Stütze des Glaubens ins Land rief. In Innsbruck bauten die Jesuiten schon 1571 eine Kirche; da sie dem Andrang des Volkes bald nicht mehr genügte, schritt man 1615 an die Errichtung eines größeren Baues, der nach mancherlei Stockungen im Jahre 1640 zur Vollendung kam. Inzwischen hatte sich der Orden auch in Hall niedergelassen und dort 1608 gleichfalls eine Kirche erbaut[2]. Bald folgten die anderen Orden. Die Franziskaner errichteten 1628—30 in Reutte, 1642—43 in Kaltern, 1643—48 in Hall

---

[1] Tinkhauser, Diözese Brixen, 1. Bd. S. 233; 2. Bd. S. 167; 5. Bd. S. 292; Atz-Schatz, Der deutsche Anteil 4. Bd. S. 198.

[2] Tinkhauser, Diözese Brixen, 2. Bd. S. 131, 152, 418. — Gurlitt, Barockstil in Deutschland S. 17f. — Ilg, M. Z. K. 1895 S. 145f.

Gotteshäuser[1]; die Serviten ließen sich 1614 in Innsbruck nieder, gründeten 1621—24 das Klösterlein auf Maria Waldrast und erbauten seit 1620 unter Förderung und Leitung des königlichen Leibarztes Hippolyt Guarinoni die stattliche Kuppelkirche zu Volders bei Hall[2]. Seit der Mitte des 17. Jahrhunderts ergriff der allgemeine Baueifer auch die großen Stifter der alten Orden; sie begannen, ihre mittelalterlichen Stiftsgebäude und Kirchen, dem neuen Drange nach glänzender Repräsentation folgend, im barocken Stil umzubauen, zu vergrößern und prunkvoll auszustatten. Das Prämonstratenserstift Wilten vollzog 1651—61, das Benediktinerstift St. Georgenberg 1645—60 den Neubau von Kirche und Kloster; gegen den Schluß des Jahrhunderts und am Beginn des 18. folgten hierin die Prämonstratenser von Stams[3].

Vor allem schmückte sich die Hauptstadt des Landes mit neuen Gotteshäusern. Die Pest des Jahres 1611, die auch auf dem Lande die Errichtung vieler Votivkapellen verursachte, bewog die Stadt zur Erbauung der Dreiheiligenkirche, welche 1613 geweiht wurde; die Schwedengefahr veranlaßte ein Gelübde der Landstände, dem die Mariahilfkirche zu Innsbruck (1647) ihre Entstehung verdankt. Daran reihten sich am Beginne des neuen Säkulums die Kirche der Ursulinen (1700), die Spitalkirche (1705), die Kapelle des Landhauses (1728—30), die St. Johanneskirche (1729—35) und endlich die imposante Pfarrkirche der Stadt (1717—24)[4].

Diese größeren Kirchengebäude wurden sämtlich bereits mit Tonnen-, Spiegel- oder Kuppelgewölben gedeckt und boten

---

[1] Tinkhauser a. a. O. 5. Bd. S. 292; 2. Bd. S. 399. — Atz-Schatz, Der deutsche Anteil. 2 Bd. S. 102.

[2] Tinkhauser a. a. O. 2. Bd. S. 17, 177, 183. — Gurlitt a. a. O. S. 157.

[3] Tinkhauser a. a. O. 2. Bd. S. 275, 619; 3. Bd. S. 306 ff. — Gurlitt a. a. O. S. 157 f.

[4] Ebda. 2. Bd. S. 146, 231, 137, 188, 146, 143, 99.

so der Malerei breitesten Spielraum zur Entfaltung. Allein mit der raschen Entwicklung des barocken Kirchenbaus hielt die barocke Deckenmalerei nur zögernd Schritt. In überraschend regelmäßiger Folge stößt man vielmehr zuerst auf bloße Stukkierung, dann auf Stuckdecken mit einzelnen Malfeldern und gemalte Stuckornamentation mit eingestreuten Bildern; erst am Beginn des 18. Jahrhunderts, mehr als ein halbes Jahrhundert später denn in Südtirol, erobert die figurale Komposition in einzelnen Fällen die ganze Decke.

Die Jesuitenkirchen in Innsbruck (1640) und Hall (1610) erhielten keinen Gemäldeschmuck, sondern bloße Stuckdekoration. Als unter Kaiser Leopold I. etwa in den 70 er Jahren des 17. Jahrhunderts die Hofkirche zu Innsbruck ihrer gotischen Rippen beraubt wurde [1], geschah die Neuausstattung der Decke nur in Stukko. Die Stiftskirche in Hall, die, wie oben erwähnt, 1691 umgestaltet wurde, bekleidete sich gleichfalls fast ausschließlich mit reichem Stukkoschmuck; am Frontbogen und in der Apsiswölbung ist sogar figürlicher Schmuck in Stukko angewendet: in umrahmten runden und länglichen Medaillons sind die Madonna sowie Engel mit den Leidenswerkzeugen und anderen Symbolen dargestellt, nur im Schiff umgibt die Stukkatur ein Mittelfeld, in welches ehemals ein Oelbild «Maria Himmelfahrt» eingespannt war [2]. Noch im 18. Jahrhundert erhielt die — jetzt im Innern ganz modern umgewandelte — Ursulinenkirche in Innsbruck nur Stukkaturen und ebenso die noch später erbaute Kapelle des Landhauses.

In den meisten übrigen der genannten Kirchen verzögerte sich die Deckenausstattung um Jahrzehnte. Als sie erfolgte,

---

[1] Hager G., Kunststudien in Tirol. Tiroler Stimmen 1897, Nr. 84; auch in dess. Verf. «Heimatkunst, Klosterstudien, Denkmalpflege», München 1909, S. 412.

[2] Lindner A., Die Aufhebung der Klöster in Deutsch-Tirol. Zeitschr. des Ferdinandeums 1885, S. 286. Er gibt an, daß es nun auf dem Orgelchor der Pfarrkirche in Hall sei; es befindet sich jedoch dort nicht mehr.

wurden Stuckdecken mit einer Mehrzahl getrennter Malfelder gewählt: so in der Mariahilfkirche zu Innsbruck, deren Kuppel Kaspar Waldmann 1689 mit sechs oval umrahmten Szenen aus dem Marienleben füllte; in der Spitalkirche, die im Jahre 1703 von Josef Waldmann mit einer großen Zahl von Bildern zwischen üppiger Stukkatur geschmückt wurde; in der Wiltener Stiftskirche, in deren reich stuckierte Tonne wiederum Kaspar Waldmann 1702—1707 eine Menge größerer und kleinerer Bilder setzte.

Ebenso allmählich wuchs für solche Aufträge ein Geschlecht einheimischer Maler heran. Noch in der früheren Zeit des 17. Jahrhunderts sind nahezu alle bedeutenderen Kirchenmaler zugereiste Fremde und zugleich weitaus vorwiegend Tafelmaler: so der Ulmer Stölzle, Honegger aus Schwaben, Martin Theophilus der Polak. Gegen das Ende des Jahrhunderts aber mehren sich die Vertreter der Freskomalerei und es bilden sich einheimische Künstlerfamilien. Deutlich gehen sie aus dem Kreise der Hofmaler hervor. Bei Hofe war in gewisser Hinsicht die beste Vorschule für künftige Deckenmaler. Die fürstliche Baulust und Festfreude führte zu Aufträgen, bei denen sich in besonderem Maße dekorative Kunst üben ließ. Die Hofmaler hatten Entwürfe für Festdekorationen zu schaffen, Kulissen und Szenerien für Theateraufführungen zu liefern, Triumphbögen und Trauergerüste zu malen. Ein Schritt weiter führte dazu, sie zur Ausschmückung von Interieurs zu verwenden. Die Wandervirtuosen aus Italien, die bei Hofe geneigte Aufnahme fanden, mögen dazu beigetragen haben, in solcherlei Künsten auch die nebenher bediensteten lokalen Meister zu schulen. Aus diesen Hofdekorateuren wachsen die ältesten barocken Deckenmaler hervor. Noch vor Schluß des Jahrhunderts treten zwei nordtirolische Künstlerfamilien entgegen: die Schor und die Waldmann. Aus der Beschäftigung bei Hofe hervorgewachsen, lösen sie sich zunehmend von dieser los und gehen immer mehr auf die lohnendere und reichhaltigere kirchliche

Freskokunst über. Sie sind in Nordtirol die eigentlichen Altmeister der provinzialen barocken Deckenmalerei geworden. Ueber sie fließt zum erstenmal das Quellenmaterial reicher und ihre in genügender Zahl erhaltenen Werke geben, obwohl nicht durchaus von bedeutendem Kunstwert, doch ein so anschauliches Bild der Frühzeit des tirolischen Barockdeckenbildes, daß eine eingehendere Behandlung ihres Lebens und ihrer einzelnen Werke gerechtfertigt erscheint.

---

2. DIE KÜNSTLERFAMILIE DER SCHOR.

a) Biographisches und Allgemeines.

Die Familie der Schor [1] ist bis in das letzte Viertel des 16. Jahrhunderts zurückzuverfolgen. Am 27. September 1570 erhielten sie von Kaiser Maximilian II. ein zweiteiliges Wappen.

---

[1] Ueber die Schor gibt eine ziemlich ausführliche authentische Aufzeichnung eines jüngeren Gliedes der Familie selbst Aufschluß. Johann Ferdinand Schor (1686—1767) schrieb, von einem tirolischen Kunstfreund, dem geheimen Archivar Hans von Wiesental, um Auskunft gebeten, einen langen Brief über sein und seiner Eltern und Vorfahren Leben und Wirken. Dieses Manuskript ist, eigenhändig geschrieben und unterzeichnet, noch auf der k. k. Universitätsbibliothek zu Innsbruck erhalten (Hs. 856; abgedr. in neuerem Schriftdeutsch im Boten f. Tirol 1822, S. 16, 20, 28, 32). Da der Verfasser darin an einer Stelle sagt, daß er «vor zwei Jahren» den artilleristischen Manövern des Fürsten Wenzel Lichtenstein bei Tein beigewohnt habe, die 1749 stattfanden, ist der Brief im J. 1751 geschrieben. Joh Ferd. Schor schöpft sicher aus guter Familientradition und im besondern erhielt er über die zwei wichtigsten Glieder der Familie, seinen Oheim Joh. Paul, den er nicht kannte, und seinen Vater Egid, den er sehr früh verlor, nach eigener Aussage von deren Freunden und Schülern in Rom eingehenden Bescheid. Außer dieser Biographie unterrichten über die Schor noch die Notizen, die ein anderer emsiger Sammler in Innsbruck, der Universitätsnotar und ständische Historiograph A. Roschmann, in einem am 13. Juli 1742 gehaltenen und niedergeschriebenen Vortrag «Ueber die berühmteren tirolischen Künstler» gab (Innsbruck, Ferdinandeum, Hs.

Die Brüder Bartlmä und Hans Schor suchten aber am 13. Dezember 1617 bei Erzherzog Maximilian III. von Tirol neuerdings um Wappenfreiheit an[1] und dieser verlieh ihnen und ihren Vettern Johann, Jeremias, David, Andreas und Tobias am 9. Februar 1618 ein vermehrtes, nunmehr geviertetes Wappen[2].

Ob die Schor ursprünglich tirolischer Abstammung waren, ist zweifelhaft. Daß die ältere Wappenverleihung eine kaiserliche war, könnte zur Vermutung führen, daß zum mindesten die Schor, die 1570 das Wappen erhielten, nicht in Tirol heimisch waren, da sie sich sonst wohl an den engeren Landesfürsten gewendet hätten. So würde sich dann erklären, daß den in Tirol lebenden Brüdern Bartlmä und Hans daran lag,

---

Dip. 1031, S. 66 ff.). Er ergänzte sie in einem zweiten Manuskript (ebda. Dip. 1032, S. 59 ff.), welches er 1755 zusammenfaßte, durch weitere Notizen, hauptsächlich auf Grund jenes Briefes von J. Ferd. Schor, den er von Herrn von Wiesental erhalten hatte. Roschmanns Angaben, in manchen biographischen Einzelheiten nicht von Irrtümern und Widersprüchen frei, sind selbständig nur, indem sie verschiedene tirolische Werke der Schor verzeichnen. Später haben dann namentlich P. Denifle und A. A. Dipauli in den schon öfter erwähnten Notizensammlungen (ebda. Dip. 1104) einzelne Mitteilungen hinzugefügt. Auf diesen Quellen beruhen im wesentlichen alle übrigen, meist immer wieder voneinander abgeschriebenen literarischen Berichte: Lemmen, Tirol. Künstlerlexikon S. 224 ff. — Nagler, Künstlerlexikon 15. Bd. S. 501 ff. — Füßli, Künstlerlexikon, 1. T. S. 610 ff.; 2. T. S. 1538. — Wurzbach, Biogr. Lexikon, 31. Bd. S. 234 f. — Obrist J. G., Eine Tiroler Künstlerfamilie, Alpenfreund, 5. Jahrg. Innsbruck 1895, S. 1138 ff. (ganz unselbständig und nicht ohne Irrtümer). — Ilg A., Die Fischer von Erlach S. 29 ff.

[1] Statthaltereiarchiv Innsbruck, Adelssachen (Wappenbriefe) 1079, Nr. 14.

[2] Goldegg H., Die Tiroler Wappenbücher, S. 147. — Das ältere Wappen, das nur im Wappenbrief von 1618 beschrieben wird, bestand aus einem weißen Schwan und Rad und weißen Straßen in Rot. Das vermehrte Wappen erhielt zwei Felder mehr, die einen grünen Zweiklee in weißem und darunter einen goldenen Stern in blauem Felde zeigten. Das Wappen des Hans Schor war auch aufgenommen in das Bruderschaftsbuch der Bruderschaft von St. Christof am Arlberg, publ. von H. Zimmermann, Jahrb. der kunsthist. Sammlungen des Kaiserhauses, 3. Bd. CLXI; vgl. auch «Adler», 1. Jahrg. 1871.

um eine erbländische Wappenfreiheit einzureichen. Dieser Zweig scheint aber schon vorher im Lande geweilt zu haben; wenigstens versichert Bartlmä in seinem Gesuche, daß er und die Seinigen des Erzherzogs Untertanen und «allhierumb geboren» seien, daß er selbst dem erzherzoglichen Kammerdiener Hans Eckart von Rosenberg schon drei Jahre gedient und sein Bruder Hans sich gleichfalls «ain zimbliche zeit allhie aufgehalten» habe. Zu den eingesessenen Familien Innsbrucks aber zählten die Schor damals noch nicht; sie besaßen hier am Beginne des 17. Jahrhunderts noch kein Bürgerrecht[1].

Hans Schor ist das älteste als Maler tätige Mitglied der Familie. Er soll sich in Rom gebildet haben[2]. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts ließ er sich in Wilten nieder: am 23. April 1613 vermählte sich «Hans Schor, Malergeselle zu Wilten» mit Ursula Dax, der Tochter des Christof Dax, fürstlichen Dieners, Bürgers und Malers zu Innsbruck[3]. Er heiratete damit in ein altes Innsbrucker Malergeschlecht; seine Frau war die Enkelin des Hofmalers weiland Maximilians I., Paul Dax, des Malers des Innsbrucker Wappenturmes[4]. Die Vermählung mit einer

---

[1] Das Sterberegister der Pfarre Innsbruck 1580—89 (S. 76, 199) erwähnt einen Peter Schor, dem am 5. März 1583 und wieder am 10. Okt. 1587 ein Kind starb, sowie einen «jungen knaben Caspar Schorr von Partenkirch», gest. am 19. Febr. 1613 (ebda. 1586—1667 S. 229). Der Zusammenhang dieser beiden mit der Künstlerfamilie ist aber nicht feststellbar. In den Taufregistern der Pfarre findet sich vor den Söhnen Hans Schors überhaupt kein Schor erwähnt.

[2] Die Angabe von P. v. Stetten, Kunst-, Gewerbs- und Handwerksgeschichte von Augsburg (Augsburg 1779, 1. Bd. S. 283), daß dort ein Schor um 1586 Porträts gemalt habe, bezieht sich kaum auf Hans Schor; eher würde sie gleichfalls dafür sprechen, daß die Schor aus Deutschland stammten.

[3] Schönach, Beiträge S. 11; über Christof Dax ebendort S. 12; zahlreiche Regesten über letzteren aus den J. 1604—1622 bei Schönherr, Urkunden und Regesten.

[4] Schönherr D., Paul Dax, Archiv f. Gesch. u. Altertumskunde in Tirol. 2. Jahrg. Innsbr. 1865 S. 317ff. Redlich O., Der alte Wappenturm zu Innsbruck. Innsbruck 1887. — Hans Schor und seine Frau Ursula Dax brachten auch das Haus in der Kirchgasse zu Innsbruck, das Christof Dax

Innsbrucker Bürgerstochter öffnete den Weg zur Aufnahme in den Bürgerverband. Wirklich wurde Hans Schor, «innwohner und maler allhie», am 7. Jänner 1627 vom Rate der Stadt als Bürger aufgenommen[1]. Er gelangte bald zu großem Ansehen unter seinen Mitbürgern. Schon im Jahre 1631 wurde er zunächst in den «Zusatz» des Rates der Stadt gewählt, 1638 zum Gemeinderedner erhoben, 1642 in den Rat selbst aufgenommen. Im Jahre 1646 waltete er als Stadtrichter; im folgenden Jahre gab er dieses Amt wieder auf, um in den «Zusatz» des Rates zurückzukehren, trat aber im Jahre 1654 wieder in den Rat ein[2], in dem er nun bis zu seinem Tode geblieben zu sein scheint: noch 1668 und 1672 wird er ausdrücklich unter den Ratsbürgern[3] verzeichnet, und nachdem er im März 1674 gestorben war, wurde am Beginn 1675 seine Ratsstelle durch einen andern Inhaber besetzt[4].

Seinen Erwerb fand Hans Schor aber hauptsächlich als Hofmaler in Diensten Maximilians III., Leopolds V. und der

---

im J. 1604 erworben hatte, «kauf- und erbsweise» in ihren Besitz (Beschreibung und Taxierung der Behausungen bei der Stadt Innsbruck, vorgenommen 1626 f., Stadtarchiv Innsbruck Nr. 1881 f. S 15'.) Dieses Haus ging dann auf Hans Schors jüngeren Sohn Egid und von diesem auf Joh. Ferd. Schor über, der es an Simon Holzer, Buchbinder, verkaufte. Dipauli, Zusätze S. 898.

[1] Stadtarchiv Innsbruck, Bürgerbuch vom J. 1600, f. 166'.

[2] Stadtarchiv Innsbruck, Protokolle der Ratswahlen 1623—1668, Nr. 2411 a. m. O.

[3] Stadtarchiv Innsbruck, Ratsprotokoll vom 18. Januar 1668; Bürgerlisten für die Ratswahlen a. d. J. 1672 und 1674 (Nr. 2256—2384).

[4] Stadtarchiv Innsbruck, Bürgerbuch f. 243'. — Sonst wird Hans Schor noch mehrmals als Bürge bei Bürgeraufnahmen erwähnt: so am 29. Aug. 1631 (ebda Bürgerbuch f. 174); am 27. April 1640 (ebda. S. 193); in Erbs- und anderen Angelegenheiten in den Ratsprotokollen der Stadt a. d. J. 1629—41 (Stadtarchiv, Nr. 1773), bei den Sitzungen vom 14. Juni 1630, 22. Nov. 1630, 7. Febr. 1631, 26. Aug. 1639; als Brudermeister der Bruderschaft seines Gewerbes im J. 1635 (ebda. Sitzungen vom 13. Juli 1635 und 9. Aug. 1635); Herzogin Klaudia betraut ihn am 10. April 1638 mit der Gerhabschaft für eines Hofmusikers Sohn (Statthaltereiarchiv Innsbruck, Kunstsachen Nr. 1666).

Herzogin Klaudia. Seit dem Jahre 1616 finden sich zahlreiche Bezahlungen der oberösterreichischen Kammer an ihn für die verschiedensten dem Hofe geleisteten Dienste. Es sind zum Teil recht untergeordnete Arbeiten: er malt mehrmals Wappen [1], zeichnet Ansichten von Gegenden und Befestigungen [2], liefert bemalte Krüge [3], vergoldet die Schrift an dem in der Innsbrucker Pfarrkirche errichteten Bronzeepitaph des Erzherzog Maximilian [4]. Er wird für Malereien bei der Renovierung der oberösterreichischen Kammer bezahlt und schmückt das Zeughaus mit Sonnenuhren [5]. Namentlich aber wird er bei Festdekorationen verwendet. Er macht eine Zeichnung der Triumphpforte, welche im Jahre 1622 in Schwaz zu Ehren des ins Land gereisten Kaisers Ferdinand II. aufgestellt wurde [6]; anläßlich der am 2. Februar in Innsbruck begangenen Hochzeit des Kaisers mit Eleonore von Mantua hat er, wie ein ergötzliches Schriftstück bezeugt, die auf der Hochzeitstafel aufgestellten Wachsbilder zu bemalen und die aufgetragenen Zuckerwerke, Torten und Pasteten mit Gold und Silber und in bunten Farben zu verzieren [7]. Als am Beginn des Jahres 1647 der Tod des spanischen Infanten Philipp Balthasar zu feierlichen Trauergottesdiensten in der Pfarrkirche Anlaß gibt, malt Schor die Wappen, mit denen die Altäre, der Sarkophag, das Castrum Doloris geschmückt werden [8]. Hans Schor ist demnach einer der vielen

---

[1] Schönherr D., Urkunden und Regesten, Nr. 14 820, 14 886, 14 892, 14 912, 14 943, 15 084; Statthaltereiarchiv Innsbruck, Adelssachen 1079, Nr. 14.

[2] Schönherr a. a. O. Regest 14 830, 14 886, 14 912, 15 044.

[3] Ebda. Regest 15 037.

[4] Ebda, Regest 14 859, 14 895. Schwarz K., das Denkmal Erzh. Maximilians des Deutschmeisters, Tiroler Stimmen 1898, Nr. 275, 277.

[5] Schönherr a. a. O., Regest 14 970, 15 114.

[6] Ebda. Regest 14 953. Ueber die Reise des Kaisers Egger, Gesch. Tirols 2. Bd., S. 338.

[7] Statthaltereiarchiv Innsbruck, Kunstsachen Nr. 1435.

[8] Laut Rechnung Schors vom 8. Febr. 1647, Statthaltereiarchiv Innsbruck, Kunstsachen Nr. 1666.

Hofkünstler, die hauptsächlich zu allen Arten dekorativer Malerei verwendet wurden. Das ist nicht ohne Belang: von ihm erbt sich die mehr dekorative Richtung des Schaffens auf seine Söhne und Enkel fort. Doch erscheint er auch für bessere Aufträge berufen. Er malt Porträts des Erzherzog Leopold (1624), religiöse Tafelbilder (1623), ein Fahnenblatt für die Kirche in Mutters[1]. Im Jahre 1630 wird auf ihn gegriffen, als es sich um die Renovierung von Fresken an der St. Martinskirche zu Aldrans bei Innsbruck handelt, die einst weiland Herzog Siegmund von Tirol dort anbringen ließ, die aber «vast abgangen» waren: sie sollten nun von Schor, welcher «gedachts gotshaus vernewert», aufgefrischt werden[2].

Nach einem Ratsprotokoll der Stadt Innsbruck wird Hans Schor im Jahre 1629 auch für seine «zur pfarrkirchen verrichte arbeit» bezahlt, ohne daß man erfährt, worin diese bestanden[3]. Von der tirolischen Landschaft wird er mit allerlei Arbeiten für die in den Jahren 1647—49 erbaute Mariahilfkirche in Innsbruck betraut: im Jahre 1650 liefert er «Risse» für die Stukkatoren[4]; im Jahre 1653 errichtet er ein großes Ostergrab «mit villen unterschidlichen gemalten figuren» und malt für den Altar zwei Bilder auf Kupfer, eine «Himmelfahrt Marias» und eine «Opferung im Tempel»[5]; für das Osterfest 1660 schmückt er den Hauptaltar mit einem architektonischen

---

[1] Schönherr a. a. O., Reg. 15 039, 14 970, 15 028.

[2] Vorschlag des Karl Wallenperger an die v. ö. Kammer, datiert Amras 24. Aug. 1630. Statthaltereiarchiv Innsbruck, Kunstsachen Nr. 1666. — Schönherr (Ueber zwei Erztafeln des Salzbergwerkes zu Hall, M. Z. K. 1882 S. 54) schreibt ihm auch den Entwurf der Erztafel zu, welche zur Erinnerung an den Anschlag eines neuen Stollen im J. 1648 am Salzberg bei Hall angebracht wurde.

[3] Stadtarchiv Innsbruck, Ratsprotokoll vom 22. März 1629.

[4] Tirolisches Landesarchiv in Innsbruck, Abteilung Mariahilf. Rechnung Hans Schors, beglichen am 30. Okt. 1650.

[5] Ebda. Rechnungen Hans Schors, beglichen am 30. Oktober 1653 (zwei Stücke) und Amtsraitung des Kirchpropstes Ferdinand Frölich vom gleichen Jahre.

Ziergerüst, auf dem auch der «Salvator im gewölk» dargestellt war[1]; außerdem hat er allerlei Vergoldungen, Versilberungen und Renovierungen von Bildern und Schnitzwerken zu besorgen[2]. Endlich ist Hans Schor auch Deckenmaler; wenigstens wird ihm ein kleines kirchliches Freskowerk von der Ueberlieferung zugeschrieben: die Bilder in der Kuppel des von Erzherzog Leopold im Jahre 1628 erbauten «Seekirchleins» bei Seefeld, die noch unten im Zusammenhange besprochen werden sollen.

Hans Schor, der im März 1674 starb[3], hatte zahlreiche Kinder, von denen jedoch ein großer Teil früh starb[4]. Von den Söhnen wurden drei wieder Maler: der älteste Sohn Johann Paul, der dritte, Bonaventura, und der fünfte, Egidius Schor.

Alle drei suchten ihre Ausbildung in Rom. Das verdient einige Beachtung, da in dieser Zeit zwar schon genug vlämische, holländische und französische Künstler die ewige Stadt bevölkerten, deutsche Kunstjünger aber in Rom noch ziemlich selten waren[5]. Die Schor gehören zu den frühesten Deutschen, die sich dort auch Ansehen zu erwerben und Aufträge zu verschaffen wußten.

---

[1] Ebda. Rechnung Hans Schors: «Auf das osterfest anno 1660 (hab ich) in unser lieben Frauen hilff kirchen den cor altar mit grossen seilen und einem hauptgesimbs sambt einen Sälvator im gewilckh eingefaßt und gemalt», wofür er 41 fl. 36 kr. verlangte.

[2] Ebda. Rechnung Schors vom 30. Okt. 1650, 30. Okt. 1653, Juli 1660; Kirchpropstrechnung Ferdinand Frölichs über das Jahr 1660.

[3] Nach dem Sterbebuch der Pfarre Innsbruck 1672—1710 S. 99 wurde er am 6. März 1674 begraben.

[4] Sein Enkel Johann Ferd. Schor gibt in dem oben erwähnten Manuskript der Univ.-Bibliothek Innsbruck (Hs. 856 f. 1'; Bote f. Tirol 1822, S. 16) an, daß es 18 gewesen seien, von denen nur vier ein höheres Alter erreicht hätten. Schönach (Beiträge S. 37) weist aus den Pfarrbüchern von Innsbruck als hier geboren 16 Kinder (10 Söhne, 6 Töchter) aus, von denen vier nachweisbar bald nach der Geburt starben.

[5] Vgl. F. Noack, Deutsches Leben in Rom 1700—1900 (Stuttg. u. Berlin 1907) S. 5 ff., 11 ff.

Der mittlere der drei Brüder, Bonaventura Schor (get. am 12. Juli 1624 zu Innsbruck[1]), scheint in Rom, wo er 1658 nachweisbar ist[2], nicht weiter hervorgetreten zu sein. Er war spätestens im Jahre 1662 wieder in der Heimat[3] und blieb auch hier ein geringer Maler. Von einigen Arbeiten für das Kloster Stams wird noch unten die Rede sein. Er vermählte sich zu Innsbruck am 31. Juni 1667 mit Elisabeth Hopfner, die ihm drei Söhne, Johann Anton, Johann Michael und Sebastian Bonaventura schenkte[4]. Die Zeit seines Todes ist unbekannt.

Die beiden andern hingegen, Johann Paul (get. am 27. Juni 1615 zu Innsbruck) und Egid Schor (get. am 2. Sept. 1627 zu Innsbruck)[5] entfalteten in Rom eine selbständige und ausgedehnte Tätigkeit. Namentlich gilt dies von Johann Paul Schor, zweifellos dem bedeutendsten Gliede der Familie. Wann er nach Rom gekommen, ist nicht zu ermitteln[6]; um die Mitte des 17. Jahrhunderts war er dort schon ein fertiger und anerkannter Mann: im Jahre 1653 erhob ihn die Accademia di San Luca zu ihrem Mitgliede[7]; in die Zeit Papst Alexanders VII. (1655—67) fallen seine wichtigsten römischen Werke.

---

[1] Schönach a. a. O. S. 38.

[2] Noack a. a. O. S. 403.

[3] Im Sept. 1662 erhielt er vom Stift Stams eine kleine Zahlung (Archiv Stams, Rechnungsbuch des Abtes Augustin I.); nach dem Bürgerbuche der Stadt Innsbruck (Stadtarchiv das.) meldete er sich dann am 8. Jänner 1668 in Innsbruck als Bürgersohn und «erstattete die Pflicht».

[4] Schönach a. a. O. S. 38.

[5] Ebda. S. 37f.

[6] Das früheste sichere Datum ist 1650: in diesem Jahre erschien in Rom A. Kirchers Werk «Musurgia universalis», für welches J. P. Schor, ohne Zweifel in Rom, einen Titelkupfer zeichnete.

[7] Lanzi L., Storia pittorica (1823) 6. Bd. S. 182 (mit Hinweis auf Orlandi, Abbecedario Pittorico, Bologna 1719). M. Missirini, Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca (Rom 1823) zählt S. 472 J. P. Schor unter den Professori accademici di S. Luca auf. Vgl. auch Noack a. a. O. S. 403. Hingegen ist es irrig, wenn Ilg (Die Fischer von Erlach S. 41) angibt, daß Schor im J. 1648 zum Vorstande der Akademie erhoben worden sei: er identifiziert ihn hierin, wie auch sonst,

Von allem Anfange an nun zeigt Johann Pauls Schaffen eine sehr charakteristische Richtung[1]: es geht weit weniger nach der hohen figuralen als vielmehr nach der ornamentalen und dekorativen Kunst hin. Sein Neffe Johann Ferdinand Schor bezeugt, daß er sich «zur Architektur und besonders zu deren Verzierungen» hingezogen gefühlt und hier, an das antike Blattornament anknüpfend, neue Formen erfunden habe, die großen Beifall errungen haben[2]; und auch die römischen Berichterstatter rühmen ihn hauptsächlich als geschickten Erfinder von Ornamenten, Dekorationen, Szenerien und Prospekten[3]. In der Tat erweist ihn das ziemlich reichlich fließende urkundliche Material in erster Linie nach diesen Seiten hin beschäftigt: er zeichnet Ornamente für die Architektur, Dekors für das Kunstgewerbe, pompöse Apparate für Feste. Wir hören, daß er mit Entwürfen für «Karossen und Tabolaten», für Prunkwägen also

---

ganz fälschlich mit dem römischen Architekten Giovanni Battista Soria, der in der Tat 1648—1651 Principe der Akademie war (Missirini a. a. O. S. 116).

[1] Für den nachfolgenden mühsamen Versuch, die Tätigkeit der Schor in Rom auf Grund der zugänglichen Quellen festzustellen, verdanke ich wertvolle Hilfe und nützliche Hinweise den Herren Dr. H. Pogatscher und Dr. O. Pollak in Rom, wofür ihnen an dieser Stelle nochmals herzlichster Dank ausgesprochen sei. Als Quellenmaterial für die römische Tätigkeit der Schor kommen außer den Angaben der zahlreichen im 17. und 18. Jahrh. erschienenen Guide (Titi, Taia, Chattard, Vasi) namentlich die Rechnungsbücher der päpstlichen Kammer im Archivio di Stato zu Rom in Betracht, aus denen L. Ozzola (L'arte alla corte di Alessandro VII., Archivio della R. Società Romana di Storia Patria, 31. Bd. Rom 1908) auch über die Schor wertvolle Notizen mitgeteilt hat. Ozzola hat (ebendort S. 53) auch eine bisher unbekannte kurze Biographie J. P. Schors aus den handschr. in der vatikanischen Bibliothek erhaltenen «Vite di pittori, scultori ed architetti» von Nicola Pio aus dem J. 1724 abgedruckt.

[2] Hs. 856 f. 1 f.

[3] Nicola Pio in der oben erwähnten handschr. Aufzeichnung (Ozzola a. a. O. S. 53) nennt Schor einen «pratico pittore e ingegnero», spricht von seiner «bella maniera e in figure e particolarmente in scene, teatri e prospettive» und sagt schließlich: «fu raro e cappricioso nell' ornamenti, inventò bellissime scene prospettive e vedute con sommo ingegno e mirabil franchezza.»

und Tafelaufsätze, seinen Anfang machte. Solche Festkarossen entwarf er z. B. für einen Borghese, der in Rom als spanischer Gesandter festlichen Einzug hielt[1], und sie waren von so origineller Art, daß die Italiener sie nachzumachen begannen. Noch am Beginne des 18. Jahrhunderts wurden derartige Wagenmodelle in römischen Palästen als Sehenswürdigkeit gezeigt. Solche Entwürfe Schors sind uns auch in einer Anzahl von Zeichnungen des Cabinetto delle Stampe in der Galeria nazionale zu Rom noch erhalten[2]: es waren reichgeschnitzte und vergoldete Prunkkarossen, geschmückt mit Wappen und Emblemen, Putten und Genien, beladen mit allerlei allegorischem und mythologischem Figurenwerk; sie zeichnen sich durch einen Schwung der Komposition, eine Eleganz des Details, einen Reichtum der Erfindung aus, die uns die Begeisterung des glanzliebenden römischen Adels verstehen läßt. Aber auch Entwürfe des Meisters für Kandelaber, Fanale, Vasen von nicht minder glänzender ornamentaler Gewandtheit sind ebendort verwahrt[3]. Nach den Berichten lieferte Johann Paul weiter «Inventionen» für Holz, Metall, Tapisserien und Stukkaturen[4]; eine Anzahl solcher Muster soll er in einem Kupferstichwerk

---

[1] Es war mir nicht möglich, festzustellen, welcher Borghese dies war und wann dieser Einzug erfolgte.

[2] Sie sind ausführlich verzeichnet und beschrieben bei Ozzola S. 76 f. und Ugo Fleres, Disegni della Galleria Nazionale d'arte antica a Roma in Le Gallerie Nazionali italiane 1896 an. II. S. 160 Nr. 52 und 53.

[3] Ozzola S. 77. In der Roschmannschen Sammlung von Zeichnungen und Kupferstichen in der Universitätsbibliothek zu Innsbruck (Bd. «Tirolische Künstler», Zeichnungen, Tom. I. f. 23—25) sind neun Zeichnungen dem J. P. Schor zugeschrieben, die Entwürfe für Rahmen und Kartuschen darstellen. Es scheint mir aber zweifelhaft, ob die Blätter wirklich von einem Meister des 17. Jahrh. stammen, da diese Kartuschen teilweise schon ausgesprochene Rokokomotive aufweisen: unsymmetrisch angebrachte Schnörkel (f. 23′), Gitterfelder (f. 24′), rein naturalistisches Pflanzenwerk (f. 23).

[4] Hs. 856 f. 2. Dipauli, Zusätze S. 333 verzeichnet auch einen in Kupfer gestochenen Entwurf für die Wiege oder das Bett des erstgeborenen Sohnes des Connestabile Colonna, bez. «Giov. Paolo Schor de Innspruck inv. et del».

herausgegeben haben, das, in Italien und anderen Ländern viel begehrt, bald vergriffen war[1]. Auch sonst zeichnete er für den Kupferstich[2]. Schor malte ferner Theaterszenerien, Prospekte und Veduten[3]. Mit besonderer Vorliebe wurde er als Dekorateur für den Pomp großer Feste verwendet. Die Colonna, die Borghese beriefen ihn bei solchen Anlässen; für eine von den letzteren im Jahre 1664 veranstaltete Feier entwarf er den ganzen «Apparat» und hinterließ als Erinnerung an diese glänzenden Tage in der Villa Borghese die Darstellung einer Maskerade[4]. Ein Schritt führte von hier zur dekorativen Interieurmalerei: im Palazzo Altieri mußte er ein Gemach als künstliche Grotte[5], im Palazzo Colonna einen Raum im Erdgeschoß als Einsiedelei malen[6]. Im Hospital S. Giovanni Colabita dekorierte er Innenräume[7]; in einer Seitenkapelle der Kirche S. Caterina di Siena malte er einige kleinere Fresken an der Decke[8].

Die Glanzzeit Johann Paul Schors nahte, als er die Gunst des Papstes Alexander VII. erwarb. Auch dem päpstlichen Hofe diente er zunächst und offenbar in erster Linie als

---

[1] Hs. 856 f. 2. Es gelang mir nicht, dies Werk in der Kupferstichliteratur nachzuweisen.

[2] So ein Titelblatt für A. Kirchers «Musurgia universalis», gest. von Paul Pontius; für dess. Verfassers Mundus subterraneus, gest. von Baron; nach einer Zeichnung J. P. Schors stach weiter Guilleaume Chateau einen «Kampf des Herkules mit der Hydra» (München, graph. Sammlung).

[3] Nicola Pio bei Ozzola S. 53.

[4] Montelatici D., Villa Borghese (Rom 1700) S. 200; J. G. Keyßler, Neueste Reise durch Deutschland, Böhmen, Ungarn, Italien etc. (Hannover 1751) S. 676.

[5] Keyßler a. a. O. S. 623.

[6] Roma antica e moderna (Rom 1745) 2. Bd. S. 134. Vgl. Noack a. a. O. S. 11.

[7] F. Titi, Nuovo studio di Pittura, Scoltura ed Architettura nelle chiese di Roma, Palazzo Vaticano, di Monte Cavallo ed altri. (Rom 1708) S. 49. — Roma antica e moderna, 1. Bd. 189. — Vgl. Platner, Beschreibung von Rom, 3. Bd. 3. Abt. S 566 — Noack. a a. O. S. 11.

[8] Titi S. 251. Roma antica e moderna 2. Bd. S. 544. — Ozzola S. 53.

«Dekorationsingenieur»[1]. Die urkundlichen Belege, die uns hierüber aus den Rechnungsbüchern der päpstlichen Kammer ziemlich reichlich zuströmen, sprechen deutlich genug. Schor zeichnet einen Relieffries für das Schlafzimmer des Papstes[2]; er wird wegen Arbeit an dem kostbaren Prunkbett seiner Heiligkeit bezahlt[3]; er verfertigt das Modell für eine «Rosa d'oro», die dann im Jahre 1680 durch den Goldschmied Bartolomeo Colleoni ausgeführt wurde[4]; er entwirft die reich mit Vergoldung, Draperien, Miniaturen und Edelsteinen geschmückten Prunkkerzen, die dem König Philipp IV. von Spanien als Ehrengeschenk für den Infanten Karl geschickt werden[5]; er macht Zeichnungen zu Stickereien für den Bedarf des päpstlichen Hofes[6]. Auch Alexander VII. gebraucht ihn als Festdekorateur: Schor arbeitet mit an dem glänzenden Festschmuck, in den sich die ewige Stadt beim Einzug der Königin Christine von Schweden am 23. Dezember 1655 kleidet[7].

Doch blieb es nicht bei derartigen kunstgewerblichen Leistungen: auch im päpstlichen Dienst wurde er dann zur Ausschmückung von Innenräumen berufen. Um diese Zeit war

---

[1] So Joh. Ferd. Schor in der Hs 856 f. 2. — Auch der in der Biblioteca Vittorio Emanuele di Roma liegende Ruolo della famiglia di Alessandro VII., ein Ausgabenregister, welches das Personal des Papstes verzeichnet, führt Schor als «pittore e disegnetore di palazzo» auf (Ozzola S. 9).

[2] 1656 Juni 9. Ozzola S. 59.

[3] 1660 Sept. 9. Ozzola S. 59.

[4] A. Bertolotti, Artisti Lombardi a Roma nel sec. XVI. e XVII. (Mailand 1881) 2. Bd. 240, 380. — Füßli, Künstlerlexikon, Ausgabe von 1763, 3. Supplement (1777) S. 184 gibt an, daß Schor auch die Zeichnung zu den «Verzierungen und zum Laubwerk» des päpstlichen Stuhles in der Peterskirche geliefert habe, der im übrigen nach einem Modell von Bernini von G. Artusio in Erz gegossen wurde. Die Nachricht scheint mir zweifelhaft.

[5] Ozzola S. 81.

[6] Ebda. S. 82f.

[7] Ebda. S. 55f. Ueber den Einzug Christines vgl. P. S. Pallavicini, Della vita di Alessandro VII (Prato 1839) 7. Bd. S. 242f. und G. Priorato, Historia della S. R. Maestà di Cristina di Svezia (Modena 1656) 1. Bd. S. 369.

auch Egid Schor nach Rom gekommen und unterstützte seinen Bruder öfters bei derartigen Aufträgen [1].

Die frühesten dieser Arbeiten scheinen dem von Alexander VII. neuerdings vergrößerten päpstlichen Palast auf dem Monte Cavallo, dem Quirinal, gegolten zu haben. Schon in Nebenräumen des Palastes, namentlich in den Appartements des Kardinal Chigi, führte Johann Paul einzelne Malereien aus, für die er im Jahre 1657 bezahlt wurde [2]. In den Jahren 1656 und 1657 ließ der Papst aber vor allem den glänzenden Hauptsaal des Quirinal, die «Galerie», mit reichem malerischen Schmuck ausstatten, wofür, anfänglich unter Leitung des Pietro da Cortona, eine ganze Reihe von Künstlern herangezogen wurde [3]. An den Wänden über und zwischen den Fenstern wurden in zahlreichen Feldern und Medaillons Szenen aus dem Alten Testamente dargestellt, in den Zwischenräumen zwischen den figuralen Bildern aber als Füllwerk dekorative Einzelfiguren, architektonische Motive, landschaftliche Durchblicke und allerlei Ornament in verschwenderischer Fülle angebracht. Einige von jenen eingefügten alttestamentlichen Bildern rühren auch von den beiden Schor her: am Ende der links vom Eingange hinziehenden Wand malte in einem Oval über dem letzten Fenster Egid Schor die Erschaffung Adams, über dem anstoßenden Fenster derselbe Egid das Opfer Kains und Abels, in einem folgenden Oval Johann Paul die Arche Noah mit den vielen Tieren, in einem vierten endlich wieder Egid die Sintflut [4]. Neben der großen Zahl anderer, ähnlicher Bilder, die von einer ganzen Reihe italienischer Künstler ausgeführt wurden, erscheint indes dieser Anteil der beiden Tiroler an den eigentlichen Historienbildern ein sehr bescheidener. In viel größerem Maße waren sie offenbar

---

[1] Joh. Ferd. Schor in der Hs. 856 f. 3′.

[2] Ozzola S. 18f.

[3] Passeri, Vite dei pittori etc. (Rom 1772) S. 392; vgl. Ozzola S. 41.

[4] Titi S. 277f. — Nicola Pio bei Ozzola S. 53. — Hs. 856 f. 2′.

bei dem dekorativen Füllwerk mitbeschäftigt: an den Einzelfiguren und Ornamenten in Clairobscure, welche die Historienbilder miteinander verbanden, arbeitete neben den Italienern Cesi, Canini und Chiari auch Egid Schor; in die Landschaften, Prospekte, die Säulen und das Laubwerk, das sich reichlich dazwischen drängte, teilte sich sein Bruder Johann Paul mit Giovanni Francesco Bolognese[1]. Die Brüder wurden für diese Arbeiten im Jahre 1657 bezahlt[2]; Johann Paul allein erhielt über 1000 Scudi. Diese Malereien sind nur mehr teilweise erhalten. In der napoleonischen Zeit wurde die Galerie durch Zwischenwände in drei kleinere Säle umgebaut; dabei wurden die Fresken der Decke und das gesamte dekorative Füllwerk der Wände beseitigt; nur die alttestamentlichen Bilder, unter ihnen auch jene der Schor, blieben bestehen[3].

Im selben Jahre 1657 führte Johann Paul auch — nicht näher bezeichnete — Malereien im päpstlichen Sommersitz, dem Castell Gandolfo, aus[4]. Wenig später, wahrscheinlich am Beginne der 60er Jahre wurde er dann mit Arbeiten im Vatikan selbst betraut. Es galt zunächst die Fortsetzung des malerischen Schmuckes der Loggien[5]. Noch waren die

---

[1] Titi S. 279. — Roma antica e moderna, 2. Bd. S. 120. — Vgl. L. Callari, I palazzi di Roma S. 157.

[2] Ozzola S. 46. Egid erhielt am 16. Febr. 1657 20 Scudi für ausgeführte und noch auszuführende Malereien; Joh. Paul am 8. Jänner 1656 69 Scudi für aufgelaufene Zinsen, am 20. Aug. 1657 500 Scudi als Rest einer Gesamtrechnung von 1040 Scudi für Malereien im Quirinal.

[3] Ozzola S. 43f.

[4] Bezahlung am 28. Januar 1658, Ozzola S. 59.

[5] Genau lassen sich die Arbeiten in den Loggien nicht datieren. In den Rechnungsbüchern der päpstlichen Kammer finden sich Notizen vom 4. Dez. 1655 und 3. Januar 1656, welche Zahlungen an Luigi Mellini wegen Malereien und Erneuerungen in den Loggien betreffen, und eine vom 1. Juli 1664 an die Erben des Giovanni Maria Pelle für Stukkaturen ebendort. Da es sich bei Schor um die letzten Arkaden handelt, wird man seine Arbeit wohl eher in die 60er Jahre verlegen dürfen. Wahrscheinlich bezieht sich auf seine Arbeit in den Loggien die nur allgemein gehaltene Angabe der Rechnungsbücher, nach welcher er am 17. Juni 1662 200 Scudi bekam «a buon conto delle pitture che fa nel palazzo di S. Pietro». Vgl. Ozzola S. 14ff.

zwei Gänge des zweiten Geschosses, die an den von Raffael ausgemalten Korridor sich im Geviert anschlossen, unbemalt. Hauptsächlich unter Gregor XIII. war bereits der zweite Gang ausgeschmückt worden, die Päpste Clemens VIII. (1592—1605), Urban VIII. (1623—44) und nun auch Alexander VII. (1655—67) setzten das Werk im dritten Flügel fort. Wie in den früheren Gängen wurden auch in diesem letzten die Wände über und über mit Grotesken geschmückt; die Decken, über Zwickeln ansteigend, bekamen zwischen reichen Stukkaturen in jeder Arkade fünf Malfelder, in denen Geschichten aus dem Neuen Testament dargestellt waren. Unter Alexander VII. kam die letzte Arkade zur Ausführung: die Deckenbilder malte Lanfranco, die Grotesken und Arabesken aber malte Johann Paul Schor zusammen mit dem Italiener Allegrini da Gubbio[1].

---

[1] Der Anteil Schors an den Malereien der Loggien wird verschieden angegeben. Titi S. 428 gibt nur im allgemeinen an, daß im dritten Flügel der Loggien gegen den Petersplatz zu die Arabesken und Grotesken «con alcune Istorie» von Giovanni Paolo Tedesco und Allegrini da Gubbio zur Zeit Alexanders VII. gemalt worden seien. Ebenso berichtet Baldinucci (Notizie dei professori etc. Florenz 1728, 3. Bd. S. 615) nur, daß Francesco Allegrini zusammen mit Giovanni Paolo il Tedesco unter Alexander VII. an den Loggien gemalt habe. Genauer ist A. Taia (Descrizione del Palazzo Vaticano, Rom 1750, S. 186 ff.): er gibt an, in der letzten, achten Arkade des dritten Flügels seien die Deckengemälde (Himmelfahrt Christi, Erscheinung der Engel bei den Aposteln, Auszug der Apostel) von Lanfranco, die Ornamente hingegen teils von Flaminio Allegrini, dem Sohne des Francesco A. da Gubbio, teils von Gian Paolo Tedesco, «come anche alcuni specchi delle penultine volticelle». Dieser letzteren Angabe, daß Schor auch einige Malfelder der 7. Arkade gemalt hätte, widerspricht der Umstand, daß diese Arkade den Namen Clemens VIII. trägt, unter welchem Schor keineswegs hier gemalt haben konnte. G. P. Chattard (Nuova descrizione del Vaticano, Rom 1766, 2. Bd. S. 151 f.) weiß nichts von Malereien Schors in der 7. Arkade; er verzeichnet die Bilder Lanfrancos an der Decke der 8. Arkade und sagt dann wieder nur im allgemeinen, daß die Arabesken und Grotesken Arbeiten von G. P. Tedesco und Allegrini aus der Zeit Alexanders VII. seien. Ebenso teilt Roma antica e moderna, 1. Bd. S. 83) «i fregi e le grotesche» dem Giov. Paolo Tedesco und dem Franc. Allegrini zu. M. Vasi (Itinerario istruttivo di Roma, Rom 1818, 2. Bd. S. 469) gibt nur allgemein die Maler des 2. und 3. Flügels an, unter ihnen Lanfranco, hingegen Schor nicht. Diesen italieni-

Im Jahre 1663 wurden Johann Paul Schor dann von Alexander VII. Malereien in der vatikanischen Bibliothek übertragen: er schmückte die Decke der dritten Abteilung der großen linken Galerie, in welcher die berühmte, 1658 in den Besitz der Kurie gelangte Bibliothek von Urbino aufgestellt war, mit «geschichtlichen Szenen, Figuren und Ornamenten». Im Juli 1663 wurde er dafür bezahlt[1]. Doch kamen

---

schen Berichten steht die Angabe von Johann Ferdinand Schor (Hs. 856 f. 2′) gegenüber, daß sein Oheim die vier letzten Arkaden dieses Flügels und zwar die Bilder samt Einfassung und Grotesken gemalt habe: dies erscheint als Uebertreibung schon, da die Historien der letzten Travee von den Italienern einmütig als Werk des Lanfranco bezeichnet werden und, wie schon bemerkt, die 7. Arkade aus der Zeit Clemens VIII. stammt. Faßt man ins Auge, daß alle italienischen Berichte ausdrücklich bemerken, daß Schor zusammen mit Allegrini hier unter Alexander VII. gearbeitet und daß die letzte Arkade, aber auch nur diese, zweimal das Wappen dieses Papstes enthält, so erscheint es am wahrscheinlichsten, daß Schor nur in dieser und zwar nur an dem ornamentalen Teil gemalt hat, da die Bilder von Lanfranco sind. (Vgl. auch Plattner, Beschr. Roms, 2. Bd. 1. Abt. S. 316.) In neuerer Zeit sind beide Flügel einer Restauration, der dritte Flügel im besondern einer Erneuerung durch Mantovani und Consoni unterzogen worden (L. Callari, I. Palazzi di Roma S. 178).

[1] Johann Ferd. Schor (Hs. 856 f. 2′) sagt nur im allgemeinen und wieder übertrieben, daß Schor «das Gewölbe des neuen Flügels der vatikanischen Bibliothek fast bis zur Hälfte gemalt habe». Die meisten römischen Führer (Taia, Chattard) wissen von Malereien Schors in der Vaticana überhaupt nichts. Die einzige genauere Angabe macht Titi (S. 416); er spricht von der großen linken Galerie des neuen Flügels, wo auch die Bibliothek des Herzogs von Urbino verwahrt wird, und fügt hinzu: «La volta fù cominciata a dipingere da Gio. Paolo Tedesco con Istorie, figure e altri (!) ornamenti in tempo di Alessandro VII., che restò imperfetta per gl'accidenti, che successero in quel tempo in Roma.» Diese Angabe findet eine Bestätigung durch den Vermerk der päpstl. Rechnungsbücher, daß Joh. Paul am 18. Juli 1663 300 Scudi erhielt «a conto delle pitture che fa nella libraria Vaticana» (Ozzola S. 17). Die genauen Beschreibungen, die (Taia S. 453 ff.) und Chattard (3. Bd. S. 41 ff.) von den einzelnen Räumlichkeiten der Bibliothek geben, setzen uns in stand, die Malereien Schors näher zu lokalisieren. Links vom großen Büchersaal (gran salone) kommt man in die lange «linke Galerie». Die ersten zwei Abteilungen dieses Korridors weisen an Wänden und Plafond Malereien auf, die sich auf Sixtus V. beziehen und unter ihm gemalt sind (Taia S. 469). Das dritte Zimmer aber enthält eine Inschrift, welche besagt,

diese Malereien — wahrscheinlich wegen der blutigen Unruhen, die im Jahre 1662 zwischen den päpstlichen Truppen und der bewaffneten Mannschaft des französischen Botschafters in Rom ausbrachen und zu schweren Zerwürfnissen zwischen der Kurie und dem französischen Hof führten[1] — nicht zur Vollendung und wurden dann im 18. Jahrhundert unter Benedikt XIV. (1740—58), der dieses Zimmer ganz neu ausmalen ließ, beseitigt.

Dies sind die sicheren Arbeiten Schors für den Vatikan. Die von einem neueren Forscher aufgestellte Annahme, daß die Schor auch bei der Restaurierung der raffaelischen Fresken in den Stanzen beteiligt waren, ist unrichtig: diese Restaurierung wurde durch Carlo Maratta mit seinen Gehilfen Pietro da Pietri, Bartolomeo Urbani und Andrea Procaccini in den Jahren 1702—3 durchgeführt, zu einer Zeit, wo beide Brüder nicht mehr am Leben waren[2].

---

daß Alexander VII. hier im J. 1658 die Manuskripte der Bibliothek von Urbino aufstellte (Taia S. 468). Dieses Zimmer zeigt jetzt an der Decke grau in grau gemalte Kassetten, in den Zwickeln Medaillons und Blattwerk, in den Lünetten Gemälde, welche die Bauten und Werke Benedikt XIV. verherrlichen; die Wände sind mit gemalten Pfeilern und Vorhängen, neben denen sich landschaftliche Ausblicke öffnen, bemalt. Die gesamten Malereien dieses Zimmers wurden nach Chattard, der sie im 3. Bde. S. 47 ff. ausführlich beschreibt, unter Benedikt XIV. (1740—1758) durch Giov. Angeloni und andere Maler seiner Zeit hergestellt. Es sind also die Malereien Schors, die ja übrigens nach Titis Versicherung unvollendet blieben, unter Benedikt XIV. beseitigt oder überstrichen worden; in der Tat sieht man unter den jetzigen Gemälden Spuren früherer, deren Inhalt sich aber nicht erkennen läßt (gütige Mitteilung von Herrn Dr. H. Pogatscher und Dr. O. Pollak in Rom). Die Angabe Johann Ferdinand Schors, daß sein Oheim diese Arbeit unvollendet ließ, weil er darüber gestorben sei, müßte, wenn sie richtig ist, darauf deuten, daß er sie etwas später, unter Clemens X. (1670—76) wieder aufgenommen hätte und währenddessen (1674) gestorben wäre. Doch fehlt darüber jede Nachricht und es ist wohl Titi mehr Glauben zu schenken.

[1] Vgl. darüber Reumont A. v., Geschichte der Stadt Rom (Berlin 1870) 3. Bd. 2. Abt. S. 631. — Hergenröther, Kirchengeschichte, 4. Aufl. 3. Bd. S. 440, 451 f.

[2] Diese Annahme stellte A. Ilg (Die Fischer von Erlach S. 46 f.) auf, der deshalb ganz willkürlich auch die übrigen Arbeiten Schors für

Wohl aber haben wir noch als ein letztes und wohl als das bedeutendste Malwerk Johann Paul Schors die Fresken in der großen Galerie des Palazzo Colonna zu nennen. In die bisher unklare Baugeschichte jenes Flügels des Palastes, der im Obergeschoß die große Galerie, einen der größten und prächtigsten Prunksäle Roms, enthält, ist neuestens durch archivalische Aufschlüsse genügend Licht gekommen, um auch den Anteil unseres Meisters daran abzumessen[1]. Daß Schor, wie eine Reihe älterer Führer von Rom angeben, der Architekt des Baues war, hat sich, was nur zu dem ganzen Bilde, das wir von seiner Tätigkeit erhalten, paßt, als irrig erwiesen. Der Bau wurde vielmehr 1654 von dem römischen Architekten Antonio del Grande begonnen und, wie es scheint, nach manchen Unterbrechungen gegen Ende des Jahrhunderts von Girolamo Fon-

---

den Vatikan in die Zeit dieser Restaurierung hinauf verlegt. Ueber die unter Maratta vorgenommene Restaurierung der Stanzen unterrichtet uns ausführlich einer der Restauratoren selbst, Bartolomeo Urbani, in seinen «Memorie ne' risarcimenti fatti nelle stanze dipinte da Rafaello . . . dal Cav. Carlo Maratti, a quali fu dato principio nel mese di Marzo 1702 e furono terminati nel mese di Luglio 1703», die Giov. P. Bellori in seinen Vite dei pittori etc. (Pisa 1821, 3. Bd. S. 223) abgedruckt hat: in dieser sehr eingehenden Aufzeichnung ist mit keinem Worte ein Schor als Teilnehmer an dem Werke genannt; vielmehr wird ausdrücklich gesagt, daß Maratta vier Gehilfen hatte: Urbani. Pietri, Procaccini und für den ornamentalen Teil Dom. Belleti (Bellori S. 222, 226, 229). Vgl. auch Pascoli, Vite dei Pittori etc. (Rom 1730) 1. Bd. S. 142, der dieselben Gehilfen nennt. Die Annahme Ilgs war also aus der Luft gegriffen, auch unberücksichtigt, daß er die seither ermittelten Todesdaten der Schor (1674, 1701), die die Frage überhaupt aufheben, nicht kannte. Gänzlich phantastisch ist aber die weitere Folgerung Ilgs, daß die Schor deshalb zu den Schülern Marattas in der Malerei zu rechnen seien, wie andererseits dieser ein Schüler Joh. Pauls in der Architektur sei (a. a. O. S. 47, 52, 175 Anm. 51): abgesehen davon, daß ein solches Verhältnis an sich unwahrscheinlich ist, ist Maratta (geb. 1625) 10 Jahre jünger als Johann Paul Schor. Auch Bellori, der die Schüler Marattas (a. a. O. S. 237) ausdrücklich aufzählt, nennt dabei keinen, auch nicht etwa einen der jüngeren Schor.

[1] O. Pollak, Antonio del Grande, ein unbekannter römischer Architekt des 17. Jahrhunderts. Kunstgesch. Jahrb. der k. k. Zentralkommission f. Erforschung der Kunstdenkmäler, Wien 1909, Heft 3 u. 4, S. 139 ff., woselbst (S. 137) auch eine Abbildung der Galerie.

tana fortgeführt, der zuerst 1698 ausdrücklich als Baumeister genannt wird[1]. Schors Mitwirkung kann sich also nur auf die Ausschmückung der Galerie beziehen. Es ist festgestellt, daß dieselbe im Jahre 1665 bereits vollständig gewölbt war, und vom 10. April 1665 an bis zum Ende 1668 erhielt Johann Paul bedeutende Zahlungen für seine Malarbeit in der Galerie[2]. Allein auch hier fällt dem Tiroler nicht die ganze Ausschmückung und vor allem nicht der figurale Teil derselben zu. Die Decke der Galerie enthält in verschiedenen, durch reiche stukkierte und gemalte Dekoration getrennten Feldern Szenen aus dem Leben des berühmtesten Gliedes des Hauses, Marcantonio Colonnas, des gefeierten Admirals der päpstlichen Galeeren in der Schlacht von Lepanto[3]. Diese großen Hauptbilder sind nicht von Schor[4], sondern wurden, wie alle älteren Führer

---

[1] Ebda. S. 139f. So auch Burkhardt, Cicerone, 9. Aufl. 2. Bd. S. 356. — Daß der Bau von A. del Grande begonnen und von Fontana vollendet wurde, hat schon Roma antica e moderna 2. Bd. S. 135. Vgl. Callari a. a. O. S. 275. — Platner, Beschreibung Roms, 3. Bd. 3. Abt. S. 162ff.

[2] Pollak a. a. O. S. 140 Anm. 26 gibt an, daß die Zahlungen bis 1678 reichten, was mit dem Todesjahr Schors (1674) unvereinbar ist. Die betreffende Stelle stammt, wie mir Herr Dr. Pollak auf meine Anfrage mitzuteilen die große Liebenswürdigkeit hatte, aus einem alten Auszug aus den Baurechnungsbüchern des Hauses Colonna und lautet: Dalli 10. Aprile 1665 a tutto 12 Decembre 1667 furono pagati a Gio. Paolo Scor Pittore per la Pittura della Galleria (come dal libro maestro f. 318, 454) sc. 1893. 50. E più dai 15. Genn. 1668 a tutto 1678 (come in libro maestro a. 56) sc. 951, 50. (zus.) sc. 2845. Nach dem ganzen Zusammenhang und Wortgebrauch ist offenbar die Zahl 1678 vom Exzerptor verschrieben statt 1668.

[3] Ueber ihn P. Litta, Famiglie celebri italiane, Fasc. 37, parte 2. Tab. 9.

[4] Das hat auch Joh. Ferd. Schor in seiner Aufzeichnung (Hs. 856) nicht angegeben. Die Nachricht taucht erst bei Roschmann, Tirolis pictoria (1. Bd. S. 68) auf, von dem sie Dipauli (Zusätze S. 38) übernimmt; sie stammt offenbar aus J. G. Keyßler (Neueste Reise durch Deutschland etc. 2. Aufl. 1751, 1. Bd. S. 648), der, wahrscheinlich eine an Ort und Stelle erhaltene Auskunft ungenau wiedergebend, berichtet, daß «die Decke mit den vornehmsten Taten des Colonnaschen Geschlechtes von dem Johann Paul Scor, einem Deutschen, und von der berühmten Malerin Bernascone bemalt worden sei.» Ilg (Die Fischer von Erlach S. 52 ff.) teilt, unbekümmert

angegeben haben und wie sich auch jetzt durch die archivalischen Belege bestätigt, von den «Lucchesini» Giovanni Coli und Filippo Gherardi, Schülern des Pietro da Cortona, in den Jahren 1675 bis 1678 ausgeführt[1]. Von Schor hingegen rührt offenbar, wie das denn auch mit seiner ganzen Schaffensrichtung zusammenstimmt, die dekorative Malerei zwischen den historischen Kompositionen her, die, ganz ähnlich wie im Quirinal, aus Füllfiguren, Durchblicken, Draperien und Ornamenten aller Art besteht[2].

Immer wieder begegnen wir so Johann Paul Schor dort, wo die mehr dekorativen Aufgaben zu lösen waren; auch in seinen Malerarbeiten bleibt er im Grunde das, als was ihn auch seine übrigen Leistungen kennzeichnen: Ornamentiker und Dekorateur. Ueberall ist es das dekorative Beiwerk, das, wenn nicht allein, so doch in erster Linie ihm zufällt.

Aber allerdings hatten diese dekorativen Teile der Deckenmalereien im 17. Jahrhundert durch den Verlauf der Entwicklung einen breiteren Raum erlangt, als früher, und gewissermaßen selbst einen halb bildlichen Charakter angenommen: sie beschränkten sich nicht mehr auf bescheiden zurücktretende Ornamente, sondern zwischen die Bilder drängten sich neben den ornamentalen in wachsendem Maße architektonische Motive, gemalte Plastik, natürliches Pflanzenwerk, all dies zu einem bunten Konglomerat verbunden, in dem sich fiktiv Gemeintes und rein dekorativ Zusammengestelltes, bloßer Flächenschmuck und illusionistische Anklänge mischten.

---

um die Angabe der italienischen Quellen, daß die Lucchesini die Maler der Hauptbilder waren, und mit derselben Uebertreibung, mit der er überhaupt die Tätigkeit der Schor behandelt, dem Johann Paul wennmöglich den Bau selbst, mindestens aber die ganze Innengestaltung der Galerie zu und konstruiert daraus ganz grundlos einen wichtigen Einfluß der Schor auf Fischer von Erlach und die Hofbibliothek zu Wien.

[1] Pollak, Antonio del Grande, S. 141. Vgl. Callari a. a. O. S. 276. Ueber die Lucchesini Nagler, Künstlerlexikon 3. Bd. S. 40, 5. Bd. S. 127.

[2] Nicola Pio (bei Ozzola S. 53) sagt denn auch: «adornò vagamente e riccamente la bella galeria del signor Conestabile Colonna.»

Schon Michelangelo hatte in der sixtinischen Decke eine Reihe von rein als Flachbilder aufgefaßten Darstellungen in ein kunstvolles gemaltes architektonisches Gerüst eingefügt und zwischen die Gemälde wie ein schweres Ornament menschliche Körper hineingesetzt, die zum Teil nicht mehr stein-, sondern naturfarben gemalt waren und sich so nicht als Statuen sondern wie lebende Wesen ausgaben: schon mengten sich leise zwei verschiedene Auffassungen des an der Decke Dargestellten. In der hier angegebenen Richtung war dann Annibale Caracci in seinen am Beginne des neuen Jahrhunderts ausgeführten Fresken der Galerie des Palazzo Farnese [1] schon viel weiter gegangen. Noch erschien auch hier die Decke im ganzen als geschlossenes Gewölbe, durch aufsteigende Träger und wagrecht verlaufende Leisten in eine Mehrzahl von Feldern geteilt, in denen die Darstellungen wie eingespannte Tafelbilder lagen; die struktiven Kräfte des Gerüstes waren wieder durch Figuren verkörpert, die wie Statuen dazwischen standen, und die Leisten, Gesimse, Rahmen mit einem Ornament geschmückt, das als Stukkatur aufgefaßt werden konnte. Allein das Deckengefüge ist hier doch kein so einfaches und einheitliches mehr. Die großen Bilder, welche vor die Mitte jeder Seite gestellt sind, fügen sich nicht der gleichen Deckenfläche ein, wie die übrigen: sie ruhen in eigenen Rahmen, welche vor der eigentlichen Decke auf dem Gesimse zu stehen scheinen, so daß sie deren Leisten überschneiden und die in die Hohlkehle gesetzten Medaillons halb verdecken. In den Ecken aber scheint vollends die feste Schale des Gewölbes in schmalen Oeffnungen aufgeschnitten und man blickt auf eine Balustrade hinaus, auf welcher, vom blauen Himmel abgehoben, Amoretten stehen. Hatte Michelangelo noch ein architektonisch glaubhaftes Scheingerüst gegeben, so war das Gewölbe hier ein mehrfaches, un-

[1] Ueber sie Tietze H., Annibale Caraccis Galerie im Palazzo Farnese. Jahrb. der Kunstsammlungen des Kaiserhauses 26. Bd. 2. Heft S. 71ff., 95ff.

einheitliches Gefüge, ein künstlicher Bau, halb geschlossen, halb durchbrochen, konstruktiv kaum mehr einleuchtend, vielmehr der frei waltenden Phantasie des Malers entsprungen. Und wieder kamen dann zu den Atlanten, die sich als Statuen gaben, andere Ignudi, die, in natürlichen Farben gemalt, wie wirkliche Wesen dargestellt waren: dekorative Gebilde, die wirklich aus festem Stoff an der Decke befestigt sein könnten, standen neben andern, die der Welt des Lebendigen anzugehören, das Auge täuschen zu wollen scheinen. Flächenfüllung und Raumdurchbrechung, einteilendes und vortäuschendes Deckenprinzip mischen sich: maßgebend war die Absicht, die zahlreichen Darstellungen durch eine Fülle schweren Dekors reich und prächtig miteinander zu verbinden.

Von einer anderen Seite her steuerte gegen die Mitte des Jahrhunderts Pietro da Cortona (1596—1669)[1] nach ähnlichen Zielen. Seit 1630 malte er die Fresken im Saale des Palazzo Barberini zu Rom. Auch er geht von der Rahmengliederung der Decke aus, bildet dafür aber ein eigenartiges System aus. Bei ihm nimmt die Mitte stets ein größeres Bild ein; gegen dieses steigen von dem abschließenden Gesimse in den vier Ecken breite, wandartige, nach oben sich verjüngende Stützen auf, welche den Rahmen des Mittelfeldes zu halten scheinen. So entstehen fünf Felder, in denen sich die figuralen Kompositionen entfalten. An diesen Eckträgern aber lebt sich wiederum die Lust des Barock an schwerem Dekor aus: sie sind durch Aufhäufung von gebrochenen Giebeln, mächtigen Voluten, Vasen, Muscheln und Fruchtgehängen zu Dekorationsstücken geworden, welche nahezu ebenbürtig neben den Bildern an der Ausfüllung der Deckenfläche teilnehmen, ja diese durch das Geräuschvolle ihrer Ausstattung fast überdröhnen. Statt des früheren, im ganzen doch noch architektonisch verstandenen

[1] Vgl. über ihn H. Schmerber, Betrachtungen über die italienische Malerei des 17. Jahrh. Straßburg 1906. S. 187ff.

Deckengerüstes besorgt hier die Abgrenzung der Darstellungen weit mehr dekorationsmäßig allerlei zusammengehäuftes Schmuckwerk. Auf diesem Wege schreitet Cortona dann in den 1640—47 geschaffenen Deckenfresken des Palazzo Pitti in Florenz weiter. Die wesentliche Anordnung bleibt: ein größeres Mittelbild ist umgeben von breiter dekorativer Randzone, die noch einzelne Nebenbilder aufnimmt. Dabei klingt, so mannigfaltig diese Dekoration im einzelnen abgewandelt wird, immer wieder das Motiv durch, daß vier Träger, auf dem Hauptgesimse aufruhend, den Prunkrahmen des Mittelbildes halten: nur steigen diese Stützen nunmehr nicht von den Ecken, wie im Palazzo Barberini, sondern von der Mitte jeder Seite zum Mittelrahmen empor und diese Träger selbst sind bald mehr als Gewölbezwickel (wie im Jupitersaal), bald mehr als Giebelstücke (wie im Saturnsaal) gestaltet; auch beteiligt sich die Stukkatur an der Dekoration: es sind namentlich große Genien, welche den Rahmen stützen helfen. Aber noch ein neues Motiv gesellt sich hinzu. In einem dieser Räume, im Apollosaal, sind die Zwischenräume zwischen diesen Stützen als Oeffnungen der Decke behandelt, in denen man unmittelbar auf Landschaften mit Figuren, für die Untenansicht verkürzt, hinaussieht; und auch das Mittelbild macht nun regelmäßig von den perspektivischen Künsten der Untensicht Gebrauch. Damit dringt also das Prinzip der Wanddurchbrechung auch in das cortoneske Rahmensystem ein: nun erscheint die Decke eigentlich über dem Hauptgesimse überhaupt offen, nur ist über sie der reich dekorierte Rahmen des Mittelbildes gespannt. Es entsteht auch hier ein merkwürdiges und sozusagen widerspruchsvolles Mittelding zwischen architektonischer und perspektivischer Deckenbehandlung: die Darstellungen in den Ecken wie im Mittelfelde sind wie wirklich draußen sich abspielende Vorgänge gemalt; voneinander getrennt werden sie aber durch einen schweren, mit plastischem und ornamentalem Detail beladenen Rahmen, der an vier Stellen mit dem Deckenrande verbunden

ist. Diese wenig folgerichtige, aber reich und prächtig wirkende Zusammenstellung von pompösem Dekorationswerk und dazwischen kühn geöffneten Durchblicken ist für diese mittlere Zeit des 17. Jahrhunderts geradezu charakteristisch; sie entspringt ganz und gar dem barocken Drange nach Häufung der Effekte, nach größter Fülle der Motive, unbekümmert um das Unorganische einer solchen Verbindung[1].

Dieser Richtung der Deckendekoration schließt sich Johann Paul Schor im Palazzo Colonna in seiner Weise an. Die Galerie ist ein langer, verhältnismäßig schmaler Korridorsaal, in den man von den Schmalseiten her durch je zwei mächtige Säulenpaare aus quadratischen Vorräumen eintritt. Die Decke ist eine flache Tonne, die sich von dem stark vorspringenden Wandgesims ohne Stichkappen über den Saal schwingt. Ein mächtiges viereckiges und zwei etwas kleinere runde Gemälde reihen sich, von prunkvollen Rahmen eingefaßt, am Spiegel der Tonne an: es sind die großen geschichtlichen Darstellungen aus der Vergangenheit des Hauses Colonna, welche die Lucchesini malten. Die Rahmen dieser Bilder werden von der Seite her durch Genien, die auf den Gesimsen aufstehen, gehalten. Zwischen den Bildern aber scheint sich die Schale des Gewölbes in viereckigen Oeffnungen aufzutun, durch die der Himmel hereinblaut: ihren Rand umspielt draußen wucherndes zartes Laub; dienende Wesen, von denen die einen herinnen auf dem Gesimse stehen, die anderen hinter dem Rande der Deckenöffnung sichtbar werden, befestigen rauschende Brokatstoffe, als gälte es, den Saal zu einem Feste auszukleiden. Die klei-

[1] Es ist möglich, daß auch hier, wie das Schmerber a. a O. S. 184 überhaupt für die barocke Deckenmalerei des 17. Jahrhunderts anzunehmen geneigt ist, weniger an eine wirkliche Täuschung gedacht wurde, vielmehr derartige Illusionismen einfach als Bereicherungen des dekorativen Motivenschatzes begierig aufgenommen wurden. Für den Hauptgang der Entwicklung möchte ich mich aber dieser einschränkenden Annahme Schmerbers nicht anschließen: zu deutlich werden in der Folge die Mittel gerade auf das Ziel der Fiktion hin gesteigert.

neren Lücken erfüllt eine Menge sonstiges Schmuckwerk: Fruchtgehänge, Kartuschen, Reliefs, Putten. Die Decke erscheint so teils als festes Gewölbe, besetzt mit gliedernden Rahmen und reichlichem Flächenornament, andernteils aber ist sie wieder luftig geöffnet und belebt von Figuren, die als wirklich genommen sein wollen, die sich hier zu beschäftigen, den Schmuck der Decke erst anzubringen scheinen. Wir finden wieder ein Gemisch von Rahmengliederung und Wanddurchbrechung, hervorgegangen aus der Neigung zu freier Anhäufung dekorationsmäßiger Elemente.

Schor hatte sich, wie wir gesehen, zeitweise unter der Oberleitung des Cortonesen befunden; vielleicht unter seinem Einfluß ist er, wenn auch in selbständiger Weise, ähnliche Wege der Deckenbehandlung gegangen. In diesem Deckenstil konnte sich eben seine grundsätzliche Kunstrichtung, sein wesentlich dekoratives Talent ausleben: der Virtuos auf allen Gebieten der Zierkunst gab naturgemäß auch in den Deckenmalereien den Dekorationsstücken jeglicher Art einen besonders breiten Raum. Es ist für unsere weiteren Darlegungen unumgänglich, diese besondere Art von Johann Pauls Werken zu kennzeichnen: ein ähnlicher, in mancher Hinsicht eher noch deutlicher cortonesker Deckenstil ist es, den sein Bruder Egid Schor dann auch in tirolischen Kirchenmalereien anwendet. —

Die im Vorausgehenden versuchte Umgrenzung von Johann Paul Schors römischem Wirken war zugleich nötig gegenüber einer in der neueren Literatur begegnenden Hypothese, welche die Bedeutung der Schor überschätzt und in einer ganz irrigen Richtung sucht. Albert Ilg, der anläßlich seiner Forschungen über Johann Bernhard Fischer von Erlach, angeblich einen Schüler Philipp Schors, des Sohnes Johann Pauls, zum erstenmal auch die älteren Berichte über diese Künstlerfamilie mitteilte und namentlich ihre Tätigkeit zu Rom zu würdigen unternahm, schreibt Johann Paul Schor auch eine ganze Reihe hervorragender barocker Bauten in Rom zu, die ihn nicht nur als gewandten Dekorateur, sondern auch als bedeutenden Archi-

tekten erscheinen ließen. Er geht davon aus, daß im 17. Jahrhundert auch außerhalb Tirols verschiedene Maler dieses Namens vorkommen: in Deutschland finden sich einzelne Schor, in den Niederlanden verschiedene van Schor; aus Antwerpener Archiven sind eine Anzahl von Meistern und Gesellen als Mitglieder der dortigen St. Lukasgilde bezeugt, welche die Zunamen Schoor, Schoer, Soria führen[1]. Obwohl Ilg selbst den Zusammenhang dieser Niederländer mit der tirolischen Künstlerfamilie als nicht nachweisbar, ja unwahrscheinlich erklärt, nimmt er nun an, daß die tirolischen Schor von den Italienern mit dem Namen Soria bezeichnet worden seien; das bestimmt ihn, Johann Paul Schor mit dem römischen Baumeister Giovanni Battista Soria (1581—1651) zu identifizieren und ihm ohne weiteres dessen sämtliche Bauwerke zuzuteilen. Diese Aufstellungen sind in allen Teilen unrichtig. Die Annahme, daß die tirolischen Schor von den Italienern Soria genannt wurden, ist völlig willkürlich. Die Quellen geben ausdrücklich an, daß man Johann Paul Schor in Rom Giovanni Paolo il Tedesco nannte[2]. Alle die sicheren Arbeiten, die auch die deutschen Berichte ihm zuschreiben, werden von den italienischen Quellen ausnahmslos unter dieser Bezeichnung oder unter dem Namen Giovanni Paolo Scor, nie mit dem Namen Soria angeführt, während keines jener römischen Bauwerke je unter einer anderen Namensform als Giovanni Battista Soria geht; auch Johann Pauls Bruder wird immer Egidio Scor, nie etwa Egidio Soria genannt[3]. Die Identifizierung Johann Paul Schors mit

[1] Ilg, Die Fischer von Erlach S. 30f.

[2] Dipauli, Zusätze S. 237.

[3] Vgl. die Stellen bei Titi S. 49, 60, 79, 250f., 263, 277, 416, 427f.; Chattard 2. Bd. S. 152; Roma antica e moderna 1. Bd. S. 83, 189, 2. Bd. S. 101, 120, 134 («fratelli Scor»), 544. Bei der Beschreibung von S. Caterina di Siena nennen Titi S. 250 und ebenso Roma antica e moderna (2. Bd. S. 544) unmittelbar nebeneinander Giov. Batt. Soria als Architekten des Portikus, Giov. Paolo Tedesco als Maler der Fresken einer Seitenkapelle. Die Rechnungsbücher der päpstl. Kammer (Ozzola a. a. O.) nennen unseren Künstler nie anders als Giovanni Paolo Scor oder Schor.

Giovanni Battista Soria im besondern bedarf überhaupt keiner Widerlegung: des letzteren Lebensgang ist wohl bekannt[1] und deckt sich in keinem Zuge mit jenem des tirolischen Meisters; er ist im Jahre 1581 zu Rom geboren und starb hier am 22. November 1651; ausdrücklich nennt ihn die Grabschrift einen Römer[2].

Johann Paul Schor, der zu Innsbruck im Jahre 1615 zur Welt kam und im Jahre 1674 zu Rom starb, hat mit diesem römischen Architekten nichts zu tun und niemals haben ihm überhaupt die alten Berichte irgendwelche eigentliche Bauwerke zugeschrieben. Schor war überhaupt nicht Baumeister; er war einer der für das 17. Jahrhundert sehr bezeichnenden Dekorateure und Dessinateure: auf allerlei Gebieten, als Maler, Zeichner, Stecher, auch als bloßer Arrangeur und Ingenieur hat er sich in dieser Richtung umgetan. Man erkennt dies sein Fach auch an den Schülern wieder, die die Ueberlieferung

---

[1] L. Pascoli, Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni Rom 1736) 1. Bd. S. 522ff. Vgl. Nagler, Künstlerlexikon. 17. Bd. Gurlitt, Geschichte des Barockstiles in Italien S. 342 f. Letarouilly, Edifices de Rome moderne (Brüssel) S. 703, 715.

[2] Pascoli a. a. O. S. 531. — Das Seltsamste der Ilgschen Aufstellung ist, daß er zwar die Bauten Giovanni B. Sorias für Johann Paul, seine Lebensdaten aber für Johann Pauls Vater Hans Schor in Anspruch nimmt: er läßt letzteren (S. 30) 1581—1651 leben; dabei akzeptiert er im selben Atem die (schon oben angemerkte) Stettensche Nachricht, daß H. Schor um 1686 — also mit fünf Jahren! — in Augsburg Porträts gemalt habe. Ebenso teilt er dem «alten Soria», d. h. Hans Schor (S. 174 Anm. 41) die beiden Kupferstichwerke zu, in denen G. B. Montani und G. B. Soria zu Rom im J. 1624, 1625 und 1628 Musterbeispiele von Bauten und Ornamenten herausgaben: in Wirklichkeit weilte Hans Schor, der biedere Innsbrucker Maler, freilich um diese Zeit am Innsbrucker Hofe und versilberte und vergoldete Zuckerbäckereien für die erzherzogliche Tafel. Da Ilg nun die Lebensziffern Sorias für den alten Hans Schor verwendet hat, konstruiert er für Johann Paul, dem er Sorias Bauten vindiziert, neue: er läßt ihn um 1610 geboren sein und 1680 (wo Colleone die Rosa d'oro ausführte) noch leben. Ilg kümmert sich dabei nicht darum, daß von jenen Bauten Sorias die Vorhalle von St. Crisogono 1623, die Fassade von S. Caterina di Siena 1630 entstand (Gurlitt a. a. O. S. 343): Johann Paul hätte also bei Annahme des Geburtsjahres 1610 diese hervorragenden Aufträge zu Rom mit 13 bezw. 20 Jahren erhalten.

ihm zuteilt: zu ihnen zählte der päpstliche Dekorateur und Ingenieur Michelangelo Ricciolini (1654—1715)[1], der gleichfalls in päpstlichen Diensten stehende Ingenieur und Major Conte Marco San Martini[2] und endlich nicht zuletzt der bekannte französische Stecher Jean le Pautre (1617—1682), welcher gleichfalls in erster Linie als Zeichner architektonischer Dekors und ornamentaler Muster bedeutend war.

In Rom zu Ehren und Einkünften gelangt, kehrte Johann Paul nicht mehr in seine Heimat zurück. Er hatte sich hier mit einer Italienerin, Brigitta Frulli aus Magliano, vermählt und ein eigenes Haus an der Piazza Spagna erworben, das er stolz mit dem Schorschen Wappen schmückte. Er starb zu Rom am 13. März 1674 und wurde bei der deutschen Nationalkirche S. Maria dell' Anima begraben[3].

Erst seine Söhne, Christof und Philipp Schor, die schon ganz zu Italienern geworden zu sein scheinen, wandten sich wirklich der Baukunst zu. Beide gingen, nachdem sie zunächst in Rom gewirkt, später an den Hof von Neapel, Christof dann auch nach Spanien in den Dienst König Karls II. Philipp wurde der Lehrer des jungen Johann Bernhard

---

[1] Füßli, Künstlerlexikon S. 173, 548; Nachträge II. 1276. Nagler, Künstlerlexikon 13. Bd. 122 ff., 15. Bd. 503. Ilg, Die Fischer von Erlach S. 52.

[2] Lanzi, Storia pittorica (Bassano 1809) 5. Bd. S. 206. Füßli a. a. O. Nachträge 3. Bd. S. 1436. Ilg a. a. O.

[3] Noack, Deutsches Leben in Rom S. 403. — Schon Nicolo Pio (bei Ozzola S. 53) hatte die Lebensziffern annähernd richtig angegeben: geb. 1609, gest. 1675. — Hingegen waren Roschmanns Angaben schwankend: er gab anfänglich an, daß auch Joh. Paul in die Heimat zurückgekehrt und dort «unglücklich und irrselig» gestorben sei. Joh. Ferdinands Brief entnahm er dann, daß dieser Schor in Rom «bei der Ausmalung der vatikan. Bibliothek» gestorben sei, was kaum richtig ist. (Tirolis pictoria 1. Bd. S. 68, 73, 2 Bd. S. 67.) Die wenigen Arbeiten in Innsbruck (ebda. 1. Bd. S. 69 f.) lassen sich als Jugendarbeiten und aus Rom gesendete Tafeln erklären. Die in der Universitätsbibliothek (Roschmannsche Sammlung) verwahrte Skizze Johann Pauls zum Hochaltarbild der Mariahilfkirche in Innsbruck trägt die Jahreszahl 1699; doch ist diese Jahrzahl sicher keine Originalsignatur.

Fischer von Erlach, des späteren berühmten Architekten Kaiser Karls VI.[1].

Die Tätigkeit Johann Paul Schors ist nach dem Gesagten für die Entwicklung der tirolischen Deckenmalerei unmittelbar ohne Bedeutung; wohl aber mittelbar: denn sichtlich hat sich die vorwiegend dekorativ-ornamentale Richtung seiner Kunst auf seinen jüngeren Bruder Egid übertragen, dessen Schaffen in engerem Sinn unserer Betrachtung angehört.

Egidius Schor, der am 2. September 1627 zu Innsbruck geboren wurde[2], zog, nachdem er daheim die Anfangsgründe der Malerei erlernt hatte, zu seinem Bruder nach Rom und blieb dort, wie es heißt, durch 11 Jahre[3]. Da er bereits im Jahre 1666 wieder in Tirol bezeugt ist[4], so müßte er, wenn die Dauer seines römischen Aufenthaltes richtig überliefert ist, spätestens um 1645, mit 18 Jahren, nach Rom gekommen sein. Sicher nachweisbar ist er in Rom von 1656 bis 1665[5]; in die Jahre 1656 und 1657 fällt seine schon oben angeführte Mitarbeit an den Malereien im Quirinal. Im Sommer 1666 aber malt er bereits für das Kloster Stams in Tirol Altarbilder und die betreffenden Quellenangaben sprechen dafür, daß es nicht im Auslande geschah[6]. Egid blieb dann die nächste Zeit in

---

[1] Ueber sie Lemmen S. 225; Wurzbach 31. Bd. S. 238; Nagler 15. Bd. S. 502. Titi S. 370. Nicolo Pio bei Ozzola S. 53. Dipauli, Zusätze S. 237, 333. — Johann Ferd. Schor (Hs. 856 f. 2′) schreibt fälschlich Gustav statt Christof Schor. Noack S. 403 gibt allein feste Daten: er führt als Sohn Johann Paul Schors Christof Schor an, geb. um 1655 zu Rom, bis 1695 hier wohnhaft.

[2] Schönach, Beiträge S. 38.

[3] Joh. Ferd. Schor (Hs. 856 f. 3′); Roschmann, Tirolis pictoria, 2. Bd. S. 68.

[4] Siehe unten Anm. 6.

[5] Noack S. 403. Ozzola S. 46 (am 16. Februar 1657 wird er bereits für vollführte Malarbeit im Quirinal bezahlt).

[6] Dank des gütigen Entgegenkommens Sr. Gnaden des Prälaten Stephan Mariacher, dem hier herzlichster Dank entrichtet sei, konnte ich eine Reihe von Daten über die Schor aus den Archivalien des Stiftes Stams gewinnen. Die Abteirechnung des Abtes Augustin I. Haas (1660—72)

Tirol. Im Jahre 1670 wird er vom Stift Stams für ein «Grab», 1672 für ein weiteres Altarblatt bezahlt[1]; 1671 liefert er das Hochaltarbild der Stiftskirche zu Wilten[2]; schon im Jahre 1674 sucht er außerdem, gewillt, sich in Innsbruck dauernd niederzulassen, beim Stadtrat an, dieser möge ihn, obwohl er noch ledig, «als Mitbürger anerkennen», was aber als «wider altes Herkommen» abgelehnt wird[3]. Dann scheint er eine Zeitlang ein unruhiges Wanderleben geführt zu haben, das ihn nach Salzburg, Linz, Wien, München, Nürnberg, Augsburg bringt. Es ist nun aber wieder höchst bezeichnend, mit welchen Aufträgen er überall auf seinen Reisen bedacht wird: es sind ornamentale Entwürfe, perspektivische Malereien, architektonische Prospekte, durch die er sich allenthalben Schätzung erwirbt[4]. Er malt — wahrscheinlich im Jahre 1683 — ein Operntheater für Kaiser Leopold I., der während der Belagerung Wiens dort

---

verzeichnet folgende Ausgaben: Im Aug. 1666 erhielt Egid «wegen des altarblattes» 100 Gulden; am 30. Mai 1667 wegen desselben 30 Gulden; im Dezember 1667 «wegen der bleter» 100 Gulden, im selben Monat zwischen 17. und 23. weitere 75 Gulden unter demselben Titel; im Sept. 1668 «zur völligen bezahlung der bleter» 75 Gulden. Egid scheint mit der Ausführung dieser Bilder sehr saumselig gewesen zu sein, denn im Beginn 1667 wird in einem Briefe an den in Bozen weilenden Abt Augustin vom 11. Januar 1667 geklagt, «aus den Briefen des Herrn Tausch (Verwalter des Klosters) sei zu entnehmen, daß Egid Schor bis Weihnachten 1666 an den Altären nicht einen Strich gemalt habe, welche unverschämte Nachlässigkeit es verdienen würde, daß S. Gnaden einen andern Maler bestelle». Die Sache kam wieder ins Geleise, doch zogen sich die Abschlagszahlungen, wie oben zu sehen, noch in den Herbst 1668 hinein. Die vielen Teilzahlungen und der ganze Wortlaut lassen zum mindesten annehmen, daß Schor in Tirol, vielleicht in Innsbruck, jedenfalls nicht mehr in Rom ist. Jetzt sind in Stams keine Altarblätter von Schor zu finden.

[1] Archiv Stams, Rechnungsbücher des Abtes Augustin Haas: am 3. April 1670 bekommt Egid Schor «wegen des grabes» in Abschlag 15 Gulden; im April 1672 «wegen eines altarblattls» zu völliger Bezahlung 22 Gulden.

[2] Roschmann, Tirolis pictoria, 1. Bd. S. 69 gibt an, daß er es «aus Rom mit sich gebracht». Das ist unwahrscheinlich, da das Bild 1671 signiert ist (Bote f. Tirol 1822 S. 24 Anm. 4).

[3] Stadtarchiv Innsbruck, Ratsprotokolle, Sitzung vom 14. Dezember 1674.

[4] Hs. 856 f. 3′.

vorübergehend residiert[1]; ein zweites für das Kloster Göttweig; in Wien ziert er den Palast des Fürsten Montecuculi mit dekorativen Malereien. Vorübergehend nimmt er dann wieder in Innsbruck Aufenthalt: hier vermählt er sich am 12. Januar 1682 mit Barbara Gump von Fragenstein, der Tochter des Landesingenieurs und Hofkammerbaumeisters Georg Martin Gump, der Schwester des bedeutendsten Innsbrucker Barockmeisters, Georg Anton Gump[2], und nun steht seiner Einbürgerung in Innsbruck nichts mehr im Wege: am 8. Januar 1683 meldet er sich als hier geborener Bürgerssohn und wird nach abgelegtem Eid als Bürger aufgenommen[3]. Aber dann wird er im Jahre 1685 wieder nach München berufen und muß hier die anläßlich der Hochzeit des Kurfürsten Max Emanuel mit Maria Antonia, der Tochter Kaiser Leopolds, errichteten Festdekorationen leiten, Theater, Triumphbögen, Feuerwerkapparate herstellen[4]. Von dort kommt der Vielbeschäftigte nach Augsburg, wo er für Goldschmiede und Ebenisten mit solchem Erfolge Dessins zeichnet, daß ihn die Stadt festhalten und ihm unentgeltlich das Bürgerrecht verleihen will. Doch kehrt er nach Innsbruck zurück und bekommt hier als Hofmaler des Gubernators von Tirol, Herzog Karls von Lothringen (1679—90),[5] Beschäftigung genug: er muß wieder zu allen Festen die Aufzüge arrangieren, er malt Theaterszenerien, er errichtet bei Todesfeiern die pompösen Trauergerüste in den Kirchen. Aber auch mit Malereien in den Zimmern der Hofburg wird er betraut[6]. Einmal ruft man

---

[1] Zoller, Geschichte Innsbrucks 2. Bd. S. 21 ff.

[2] Schönach, Beiträge S. 38. Ueber die Gump vgl. Wurzbach, 6. Bd. S. 32. — In der Sitzung des Innsbrucker Stadtrates vom 7. Januar 1682 legte Egid die Einladung zu seiner Hochzeit vor: die Stadt dankte dafür, indem sie ihm aus dem Stadtkammeramt drei Taler bewilligte und Franz Winkler zum Besuche der Hochzeitsfeier abordnete. Stadtarch., Ratsprotokolle.

[3] Stadtarchiv Innsbruck, Bürgerbuch von 1600 f. 263.

[4] Buchner A., Geschichte Bayerns (München 1853), 9. Buch S. 82 f.

[5] Ueber seine Regierung und seinen Hof Zoller, Geschichte Innsbrucks 2. Bd. S. 19 f., 22 ff.

[6] Radinger, Malereien S. 138.

ihn behufs Aufrichtung von Dekorationen nach Passau; sonst aber behält er im Lande seinen Wohnsitz. In diese späte Zeit seines Lebens fallen auch seine — noch unten im Zusammenhange zu würdigenden — Wand- und Deckenmalereien in Schabs bei Brixen (1687), im Stift Wilten (1696) und im Kloster Stams (um 1696). Noch bevor das Jahrhundert zu Ende geht, erkrankt er durch einen Schlaganfall und stirbt dann am 2. Juli 1701 [1].

Aus all dem erhellt deutlich, daß auch Egids künstlerische Tätigkeit sich in erster Linie auf dem weiten Gebiete der Dekoration aller Art bewegte. Er dient den Höfen, an denen er sich aufhält, nicht so sehr bloß als Maler im engeren Sinn, sondern als ein für alle künstlerischen Bedürfnisse brauchbarer Artist. Er zeichnet «Auszierungen, Prospekte, Baukunststücke, Altertümer und Rudera» [2]; er entwirft Triumphbögen, Theaterkulissen, Funeraldekorationen und Heilige Gräber [3]. Er liefert Muster für kunstgewerbliche Arbeiten, für Monstranzen und Kirchengefäße [4]; er zeichnet für den Buchschmuck, namentlich Titelkupfer für Gelegenheitsschriften und Abhandlungen [5] und

---

[1] Die Sterbbücher der Pfarre Innsbruck (1672—1700) berichten (S. 43), daß Egid Schor, «Bürger und Maler», am 3. Juli 1701 zu Innsbruck begraben wurde. Joh. Ferd. Schor (Hs. 856 f. 4) gibt an, daß er am 2. Juli 1701 gestorben sei. Seine Gemahlin folgte ihm am 13. Okt. 1704 im Tode nach (Sterbbuch 1672—1710, S. 23).

[2] Roschmann, Tirolis pictoria 2. Bd. S. 69.

[3] So «Die von der Königin von Polen alljährlich zu Hof aufgerichtete herrliche hl. Gräber» (Hs. 856 f. 4); es ist dies Kaiser Leopolds Tochter Eleonora Maria, verwitwete Königin von Polen, die sich nach dem Tode ihres Gemahls in Innsbruck aufhielt (Zoller a. a. O. 2. Bd. S. 19). Ebenso errichtete er solche hl. Gräber (nach Hs. 856 f. 4) für die Pfarrkirche zu Innsbruck und die Stiftskirche zu Hall; den Jesuiten machte er die Dekorationen zur Feier der Kanonisation des hl. Franz Borgia (ebda.).

[4] So zur Silberstatue des hl. Ignaz in der Jesuitenkirche (Hs. 856 a. a. O.).

[5] So enthält das Werk Teatrum Honoris et Amoris positum S. Victori in solemni eius translatione die 28. Aug. 1686 einen Titelkupfer, signiert Aegidius Schor delineavit; desgl. P. Bernhard Neuhausers «Gottes Lehr» (sign. Aegid Schor delin. B. Kilian sc.). Nach Füßli (2. Teil 7. Abschnitt

die bei Doktorpromotionen herausgegebenen Dissertationsprogramme, die sogenannten Theses[1]. Er erscheint nach den vorhandenen Schilderungen als womöglich noch allseitigerer Tausendkünstler, denn sein berühmterer Bruder in Rom: wird er doch auch als Scheibenschütze und Feuerwerker gerühmt, «also zwar, daß er zu München, Passau und allhie beim lothringischen Hof sogar auf Tafeln parfümierte Feuerwerke präsentierte, wovon er aber die secreta nicht hinterlassen hat»[2]. Auch als Musiker tut er sich hervor: er spielt Geige und Bassett und komponiert auch selbst. Er ist wohl bewandert in Geschichte und Poesie und gibt in der perspektivischen und mathematischen Wissenschaft Unterricht.

Bei all dem tritt nun Egid Schor auch bedeutsam als Kirchenmaler entgegen: er malt nicht nur zahlreiche Altarblätter für die Kirchen Innsbrucks und seiner Umgebung[3], sondern von ihm rühren auch eine Reihe von Deckenmalereien

---

S. 1538) zeichnete er das «Leben des hl. Thomas von Villanuova» in 15 Blättern, gestochen von J. de Rubeis; nach Dipauli (Zusätze S. 668) hätte er selbst ein Blatt «Maria Magdalena» radiert. Von Egid Schor gezeichnet, von C. F. de Lapide gestochen ist weiter der Titelkupfer (St. Augustin und Dreifaltigkeit) des Tractatus philosophicus de rerum naturalium principiis publicae discussione expositis in collegio S. Augustini Novacellae pugnantibus a. a. Rost, Hilario Rastl, Jacobo Mayrhofer, 11. Sept. 1685. Brixen.

[1] So zur Dissertation «Positiones physicae» des Dr. F. D. Faber (1673); Theses philosophicae de corpore animato, Dissertation zwischen F. A. Kofler und D. J. Siberer zu Innsbruck (1694); Dissertation von Christ. Anton Voglmair in Ferklehen. Diese drei Stiche enthält die Roschmannsche Kupferstichsammlung in der Universitätsbibliothek zu Innsbruck. Dieselbe Sammlung enthält noch zwei Kupferstiche, von denen der eine die Geburt eines Sohnes des Herzogs Karl von Lothringen verherrlicht (unsign.), der andere einen Sieg Leopolds I. feiert (sign. Aegidius Schor del., Matthäus Kiesel sc.).

[2] Johann Ferdinand Schor Hs. 856 f. 4'.

[3] Ueber sie Roschmann, Tirolis pictoria 1. Bd. S. 69, 2. Bd. S. 59. Denifle, Nachrichten S. 29, 39; Dipauli, Zusätze S. 179, 183, 189. Nachträge zum Tiroler Künstlerlexikon (Hs. Ferd. Bibl. Nr. 1212). Ein Bild Egid Schors (Braut und Bräutigam im hohen Lied) aus Privatbesitz zeigte auch die tirol. vorarlb. Ausstellung 1879 (Katalog ders., Innsbruck 1879 S. 15).

her, welch letztere die frühesten eigentlich barocken Deckenwerke Nordtirols sind und uns daher unten noch näher beschäftigen sollen.

Egid Schor hinterließ drei Kinder, einen Sohn Johann Ferdinand und zwei Töchter, Maria Anna (geb. 1688) und Maria Barbara (geb. 1690)[1].

Das künstlerische Erbe der Familie führt Egids Sohn Johann Ferdinand Schor (get. am 24. Juni 1686 in Innsbruck, gest. am 4. Juni 1767 in Prag)[2] fort. Er hat für die Entwicklung der tirolischen Deckenmalerei nur geringe Bedeutung; dennoch mögen hier wenigstens einige charakterisierende biographische Angaben gemacht werden, da sie uns nochmals und noch stärker die für die ganze Familie bezeichnende Richtung veranschaulichen: auch in ihm wächst ein ausgesprochener Dekorateur heran; nur beginnt dann bei ihm der Techniker, der Ingenieur allmählich den Maler, den Artisten zu verdrängen. Schon von früh an drängt ihn seine Neigung zur Architektur: aber er glaubt bezeichnenderweise dazu in der Malerei geübt sein zu sollen. Bald nach dem frühen Verluste seines Vaters wird er zu Josef Waldmann, dem Innsbrucker Deckenmaler, in die Lehre gegeben, von dem wir unten zu handeln haben werden: aber auch in dessen Lehre interessiert er sich hauptsächlich für die Architekturmalerei und ist seinem Meister bei den in die Deckenbilder eingefügten architektonischen Prospekten behilflich. Um 1705, mit 19 Jahren, wird auch er nach Rom geschickt. Die Schüler und Freunde seines Vaters und Oheims, namentlich der päpstliche Baumeister Ricciolini, nehmen sich hier seiner an. Drei Jahre bringt er

---

[1] Schönach, Beiträge S. 38.

[2] Ebda. über ihn ausführlich seine eigene Biographie Hs. 856 der Universitätsbibliothek Innsbruck f. 4′ ff., abgedr. Bote f. Tirol 1822 S. 28 ff.; Dipauli, Zusätze S. 299, 404, 447, 545, 898. Füßli, 1. T. 2. Abt. S. 610; Nagler, 15. Bd. S. 503. Wurzbach, 31. Bd. S. 234 ff. Lemmen S. 229; Dlabacz, Künstlerlexikon f. Böhmen und Mähren (Prag 1815) 3. Bd. S. 64; Bote f. Tirol 1857 S. 629 ff.

hier zu, besucht die Akademie und kopiert unermüdlich; namentlich zeichnet er die hervorragendsten Bauten Roms und legt sich nach ihnen einen Schatz architektonischer Motive an. Im Jahre 1708 kommt er nach Innsbruck zurück. Hier errichtet er zusammen mit seinem Oheim Johann Martin Gump d. J. kaiserlichen Ingenieur-Major, das kolossale hl. Grab der Stiftskirche Wilten: ein noch heute erhaltenes und zuweilen aufgestelltes mächtiges Teatrum sacrum, auf dessen Balustraden Passionsszenen spielen, während in der halbkuppelgewölbten Nische dahinter Engel das höchste Gut tragen, Apostelfiguren von den Gesimsen herabschauen und zuoberst auf Wolken Gott Vater erscheint[1]. Der zweite Auftrag ist — ein Theater: Bischof Kaspar Ignaz Graf Künigl (1702—47) ruft Schor nach Brixen, wo er im Saal der Residenz für bevorstehende Opernaufführungen eine Bühne aufzustellen hat. Und noch längere Zeit sind es derartige Dekorationen, die sein künstlerisches Schaffen ausmachen. Er kommt jetzt nach Prag: sein Ruf als Perspektiviker bringt ihm den Auftrag ein, für die dortigen Karmeliter-Barfüßer ein hl. Grab zu malen; den Dominikanern

---

[1] Zacher A., Das Prämonstratenserstift Wilten (1882) S. 24 berichtet Näheres hierüber. Der kunstsinnige Abt Gregor von Stremer (1693—1719) beauftragte Johann Martin Gump mit dem Werke: dieser entwarf den architektonisch-perspektivischen Aufbau, J. F. Schor malte es zusammen mit ihm. Das Grab wurde unmittelbar vor dem Hochaltar im Chor errichtet und reichte bis zur Decke. Die Beleuchtung geschah durch mehr als tausend Lämpchen, welche derart hinter den Kulissen angebracht waren, daß sie das Auge nicht störten. Das hl. Grab wurde noch in neuester Zeit aufgestellt (so im J. 1890, vgl. Tiroler Stimmen 1890 Nr. 68, 70, 82). Der imposante Säulenbau, in der Mitte eine halbkuppelgedeckte Nische umschließend, vorne beiderseits Estraden bildend, zwischen denen sich in der Mitte eine breite Treppe herabsenkt, ähnelt im allgemeinen Pozzos Tratra sacra (Perspectiva pictorum 1. Bd. Fig. 60, 64), ohne sich gerade unmittelbar anzulehnen. — Dieser Johann Martin Gump war der Bruder von Egid Schors Gemahlin Barbara: deren Vater Johann Martin Gump d. Aelt. hatte zwei Söhne, Johann Martin Gump d. J. (geb. 1686), später kaiserl. Ingenieur-Major in Prag, und Georg Anton Gump, Baumeister der Pfarrkirche, des Landhauses und anderer Bauten in Innsbruck (Wurzbach, 6. Bd. S. 32).

und Cajetanern muß er Dekorationen für die Feier der Kanonisation Pauls V. machen: sie fällt in das Jahr 1713, welches so das früheste bekannte Datum seines Prager Aufenthaltes bildet. Ebenso wird ihm der Festpomp anläßlich der in Prag feierlich begangenen Seligsprechung des hl. Johannes von Nepomuk (1721) übertragen: diese Dekorationen erscheinen im folgenden Jahre sogar im Kupferstich[1]. Eine ungewöhnliche Gelegenheit zur Entfaltung seiner dekorativen Künste bieten ihm aber dann die glänzenden Festlichkeiten bei der Krönung Kaiser Karls VI. zum böhmischen König, die am 5. September 1723 unter großem Gepränge stattfindet[2]. Schor errichtet im Auftrag des Grafen Franz Wenzel von Trautmansdorff beim kaiserlichen Gestüt zu Kladrub ein Lusthaus, das aus einem Kuppelsaal mit acht seitlichen Gemächern bestand; er täuscht in ihm mit Hilfe leinwandbezogener Holzwände einen stattlichen, innen mit reicher Stukkatur geschmückten Steinbau vor; in dem engen Garten zaubert er durch einen gemalten Prospekt Ausblicke auf einen in mehreren Terrassen ansteigenden Park mit märchenhaften Grotten vor und errichtet einen Springbrunnen, dessen Strahl ein verborgenes Pumpwerk in mächtige Höhe treibt. Zur Herstellung von Parkanlagen wird er auch auf mehrere böhmische Adelsherrschaften berufen: auf die gräflich Waldsteinsche Herrschaft Dux, auf die Herrschaft Horowic der Grafen Wrbna u. a.[3]. Daneben malt er Altarblätter und schmückt Hausfassaden mit Fresken[4]; als der Prager Erzbischof, Graf Kuenburg, den Ausbau des St. Veits-

[1] In zwei Blättern von M. Renz und J. A. à Montalegre, Nürnberg 1722.

[2] F. M. Pelzel, Geschichte der Böhmen, 2. Teil (Prag-Wien 1782) S. 848. — Tomek W., Geschichte Böhmens (Prag 1865) S. 423.

[3] Wurzbach, 31. Bd. S. 236.

[4] Schor selbst in der Hs. 856 verzeichnet solche für die Karmeliter und Hiberner in Prag. J. M. Schottky, Prag, wie es war und wie es ist (Prag o. J. S. 424) gibt an, daß er das Hochaltarbild der Hibernerkirche in Fresko malte, das jedoch 1809 beim Umbau der Kirche zerstört wurde, sowie (S 403), daß er in der Karlshoferstraße einen Bau Dienzenhofers mit Fresken geschmückt habe. Vgl. auch Wurzbach 31. Bd. S. 236.

doms in Angriff nimmt, zeichnet Schor einen Entwurf dafür, der indes nicht zur Ausführung kommt[1]. Eine Wendung seines Lebens trat aber ein, als im Jahre 1725 von den böhmischen Ständen die Regulierung des Moldaulaufes um Prag beschlossen wurde: Schor wurde der technischen Kommission beigezogen und zeichnete sich so aus, daß das Werk schließlich nach seinen Vorschlägen ausgeführt wurde. Zugleich wurde ihm im Jahre 1726 die Professur für Ingenieurkunst an dem ständischen polytechnischen Institut zu Prag verliehen[2]. Als im Jahre 1733 das Moldauwerk beendigt war, eröffnete er seit 1734 am Polytechnikum Vorlesungen über alle mathematischen Disziplinen vor einem stets wachsenden Schülerkreis. Seit dieser Zeit tritt seine sonstige künstlerische Tätigkeit sichtlich immer mehr zurück. Vollends auf das Gebiet des Technikers drängten ihn dann die äußeren Ereignisse. Als im Jahre 1741 der österreichische Erbfolgekrieg ausbrach und die Bayern und Franzosen Prag belagerten, wurde er mit seinen Schülern auf die Schanzen beschieden und mit fortifikatorischen Maßnahmen betraut. Das wiederholte sich beim preußischen Angriff im Jahre 1744, bei welchem er sich auch durch einen in erstaunlich kurzer Zeit bewerkstelligten Brückenbau für den Uebergang der sächsischen Armee über die Elbe hervortat. Bereits 1741 war ihm von Herzog Karl von Lothringen, dem Generalissimus der österreichischen Armee, der Antrag gemacht worden, als Artilleriemajor in das Heer einzutreten, doch wollte er seine Professur in Prag nicht aufgeben; aus dem gleichen Grunde

---

[1] Nach Zdeněk Wirth (Barokní gotika v Cechách v XVIII a I. polovici XIX. století in Památky archaeologické a mistopisné 1908 S. 120ff.) ist auch ein Bericht erhalten über acht Blätter eines Entwurfes von Schor für den Ausbau des Doms aus dem Jahre 1729. Doch bemerkt Wirth, daß es sich dabei möglicherweise auch um eine Verwechslung mit den Entwürfen für die Nepomukfeier handeln kann.

[2] Vgl. auch Jelinek C., Das ständische polytechnische Institut zu Prag (Prag 1856) S. 185 und A. v. Wretschko. Eine technische Hochschule für Innsbruck (Innsbruck 1912) S. 11f.

schlug er das Angebot des Fürsten Josef Wenzel von Lichtenstein, als Professor in die Ritterakademie zu Wien mit dem Range eines Artilleriemajors einzutreten, aus, lieferte jedoch auf Wunsch des Prinzen einen Entwurf zur Einrichtung der Schule daselbst und gab noch andere, das Artilleriewesen betreffende Gutachten. Neuerdings leistete er beim preußischen Einfall im Jahre 1756 fortifikatorische Dienste. Noch als 78jähriger Mann unterzog er sich dann im Jahre 1764 einer Expertise zur Schiffbarmachung der oberen Moldau; heimgekehrt, entwarf er noch einen Operationsplan für die Regulierung, da machte am 4. Juni 1767 ein Schlag seinem rastlosen Wirken ein Ende. Schor war auch schriftstellerisch tätig: er schrieb Abhandlungen über bürgerliche Baukunst, über Feldschanzen, über das Pulver, über Flußregulierung [1].

Auch in Johann Ferdinand Schor erneuert sich so die Tradition seines Hauses. Er ist so wenig wie Johann Paul Baumeister oder Maler im eigentlichen Sinn: die Architektur, die er beherrscht, ist die gemalte; die Malerei, die er hauptsächlich betreibt, ist die architektonisch-ornamentale. Er gehört zu den Wundermännern, die es den Fürstenhöfen ermöglichten, den theatralischen Pomp ihrer Festlichkeiten auf billige und doch effektvolle Weise mit den Künsten einer in perspektivischen Täuschungen und üppiger Dekoration schwelgenden Malerei, mit der Kulissenherrlichkeit halb gezimmerter, halb gemalter Bauten aus Holz, Pappe und Leinwand zu bestreiten; zu den Tausendkünstlern, welche, gleichermaßen in künstlerischen wie technischen Aufgaben zu Hause, sich durch ihre flinke Handfertigkeit unentbehrlich machten.

---

[1] Sein handschr. «Neues Systema oder Lehrgebäude . . ., wie die allgemeine Bau- oder Ingenieurkunst der Jugendt . . . beygebracht werden kann» (1747 geschrieben, 57 Folio) ist in der Universitätsbibliothek Innsbruck (Hs. 856) noch erhalten; ebenso (beigebunden) ein handschr. Gutachten «Einige wichtige Bemerkungen, so bey unternemung der Schiffbarmachung des Moldauflusses in Consideration zu ziehen sind» (46 Folio).

Es geht so ein einheitlicher Zug durch das Schaffen dieser ganzen Künstlerfamilie von dem biederen Ahnen Hans bis zum vielgeschäftigen Enkel Johann Ferdinand: alle sind sie gewandte Dekorateure, geübte Perspektiviker, erfinderische Ornamentiker, stets brauchbare Planzeichner und Modellkonstrukteure. Sie tummeln sich auf allen Gebieten, die zur Zierkunst im weitesten Sinne gehören ; je nach dem Auftrage sinkt ihre Leistung einerseits zum bloßen Kunststück herab, um sich andererseits zu eigentlich künstlerischen Aufgaben zu erheben. Unter vielem andern gehört zu ihrem vielseitigen Können auch die Decken- und Wandmalerei.

Die Ideen- und Formenwelt, in der alle diese mannigfaltigen Erzeugnisse Gestalt gewinnen, ist die der Höhezeit des Barockstiles. Auch nach dieser Richtung muß die Einschätzung, die Albert Ilg den Schor zuteil werden ließ, grundsätzlich berichtigt werden. Nach Ilg gehören die Schor zu einem Kreise römischer Künstler, in dem sich gegen das Ende des 17. Jahrhunderts eine wichtige Wendung des Geschmacks und Stils der barocken Kunstperiode vollzogen hätte: eine Umkehr von der Ueberladenheit und dem Schwulst der früheren Zeit zur Größe und Einfachheit, von der gekünstelten und verschnörkelten Gestaltungsweise in allen Kunstzweigen zu einem reineren und großzügigeren Stil. Einer retrospektiven Tendenz folgend, hätte diese Künstlergruppe über die Auswüchse der Richtung Berninis und Borrominis zurückgegriffen auf die edlen Muster der klassischen Kunst; auf der ganzen Linie sei das Uebermaß der rein malerischen Behandlung wieder einer mehr konstruktiven, das bloß Dekorative dem Architektonischen, das kleinliche Detail einer mehr monumentalen Anlage gewichen. Als das geistige Haupt dieses Kreises sieht Ilg die bedeutsame Persönlichkeit Carlo Marattas, als seine wichtigsten Anhänger und Schüler aber die Schor an, die ihrerseits bestimmenden Einfluß auf die Entwicklung des größten Wiener Barockarchitekten, Johann Bernhard Fischer von Erlach, genommen

hätten [1]. Diese Auffassung ist völlig verkehrt. Zu ihr führte jene irrtümliche Einverleibung der Bauten Giovanni B. Sorias in das Werk Johann Paul Schors, vereint mit einer völligen Nichtbeachtung aller wirklich von den Schor herrührenden Arbeiten. Die Kirchenfassaden Sorias bedeuteten in der Tat den Versuch, inmitten der Herrschaft des borrominesken Stiles wieder in schlichteren, strengeren Formen zu bauen, ja sie sind zum Teil von einer fast nüchtern klassizierenden Einfachheit [2]. Aber diese Bauten haben, wie oben dargetan, nichts mit Johann Paul Schor zu tun. Die Galleria Colonna, auf die Ilg mit besonderer Betonung als Vorbild von Fischer von Erlachs Hofbibliothek zu Wien hinweist, ist in ihrem architektonischen Teil nicht Schors Werk, in ihrer dekorativen Ausstattung sicherlich kein Zeichen einer Abwendung vom barocken Geschmack. Johann Paul Schor war, das wurde oben gezeigt, überhaupt kein Baumeister; erst seine Söhne wandten sich wirklich der Architektur zu: allein von ihnen kennen wir kein einziges Werk, das gestatten würde, ihre Bauweise sicher zu beurteilen oder gar darin jene retrospektive Tendenz zu erkennen [3]. Endlich aber haben die Schor keineswegs zur Schule oder auch nur zur Umgebung Carlo Marattas gezählt [4], der

---

[1] Ilg, Die Fischer von Erlach, S. 47ff.

[2] Vgl. Sandrart, Teutsche Akademie, Nürnberg 1678, 1. Hauptteil, 1. Bd. Tafel 70, 71. Letarouilly, Edifices de Rome moderne, S. 715, 703. Gurlitt, Geschichte des Barockstiles in Italien S. 343. Burkhardt, Cicerone, 9. Aufl. 2. Bd. S. 332.

[3] Der einzige Bau, der ihnen bestimmt zuerkannt wird, ist die Kirche S. Antonio dei Portugalesi, welche nach Titi S. 370 und Nicolo Pio (bei Ozzola S. 53) Christof Schor «riduce in forma maggiore». Es ist aber durchaus nicht klar, worin diese Erneuerung bestand, auf jeden Fall aber sind sowohl Fassade wie Inneres von üppigstem Barock (vgl. Gurlitt a. a. O. S. 401 f.).

[4] Siehe oben S. 98. — Nur von Joh. Ferd. Schor geben Pelzel, Abbildungen böhm. u. mähr. Gelehrter und Künstler (Prag 1773, 2. T. S. 152) und Füßli (1. T. 2. Abt. S. 610) an, daß er in Rom bei Carlo Maratta gelernt habe: er selbst aber erwähnt bei der Erzählung seines römischen Aufenthaltes (Hs. 856 f. 4′) davon mit keinem Worte etwas.

vielmehr einer etwas jüngeren Generation angehört und eine wesentlich andere Tätigkeit, die eines eigentlichen Malers, entfaltet.

Alles aber, was an wirklichen Schöpfungen der Schor auf uns gekommen ist, ergeht sich, weit entfernt, irgend welche klassizierenden Neigungen erkennen zu lassen, in den üppigsten Formen des hochbarocken Stiles und zeigt höchstens, soweit es sich um jüngere Erzeugnisse handelt, schon Anwandlungen, die ins Rokoko hinüberweisen.

Von den Zeichnungen und Malereien Johann Pauls in Rom war schon die Rede: sie atmen durchaus das Formengedränge, den Motivenreichtum, den schweren Prunk des Barock. Von Egid Schor und Johann Ferdinand Schor gilt dies höchstens noch in vermehrtem Maße: von den kleinsten kunstgewerblichen Entwürfen bis zu ihren Deckenmalereien hinauf erfüllt ihr Werk durchwegs der Geist des echten Barock.

Von Egid Schor ist eine stattliche Zahl von Entwürfen aller Art auf uns gekommen, die nach Anton Roschmanns Zeugnis der Universitätsbibliothek Innsbruck als Beispiele seiner Kunst zum Geschenk gemacht wurden [1] und die, obgleich sämtlich ohne Signatur, in der Tat als ihm oder doch einem der Schor zugehörig angesehen werden dürfen. Sie geben einen höchst anschaulichen Begriff ebensowohl von der oben dargelegten Allseitigkeit seiner künstlerischen Arbeit wie von der ausgesprochen barocken Formensprache, in der er sich überall bewegt; sie bestätigen in der erwünschtesten Weise die ganze dekorative Richtung, aus der allein die besondere Art auch seiner Deckenmalereien zu verstehen ist. Die kunstgewerblichen Dessins, die hier — in Bestätigung der bezüglichen Quellenangaben — begegnen, verraten nichts von einer Rückkehr zur Renaissance. Wir finden Entwürfe zu Vasen

[1] Roschmann. Tirolis pictoria 2. Bd. S. 77. Sie befinden sich in der Roschmannschen Sammlung der Universitätsbibliothek Innsbruck. «Tirolische Künstler: Zeichnungen» Tom. I. f. 5—20.

und Krügen: es sind bauchig geschweifte Gefäße mit muschelartig gebildeter Oeffnung, aus Blättern gebildeten Henkeln, die ganze Wandung übersponnen von Akanthusgerank, Festons, Engelköpfchen und kleinen figürlichen Reliefs. In ähnlich üppiger Erfindung bewegt sich die Skizze zu einer Monstranze, die, auf einem in wilden Schnörkeln und Schnecken ausgreifenden Sockel aufsteigend, beladen ist mit dichtem figürlichen Schmuck. Besonders zahlreich sind Zeichnungen für architektonischen Zierat. Wir treffen Medaillons und Kartuschen in bewegtester Schweifung, von dicken Fruchtkränzen umgeben oder mit dichtem Schnörkelwerk aus Akanthusblättern umhüllt; reichgestaltete Gebälke und Aufsätze, bauschige Draperien, von Amoretten gerafft; Wandrahmen, bestehend aus gewundenen Säulen, vielfach verkröpftem Gebälk, gebrochenen und umgesetzten Giebeln, mehrfach ineinander gefügten Muschelbekrönungen, reich mit Festons behangen und durch Putten belebt. Auch ganze Wanddekorationen sind da: schwere, gekuppelte Säulen oder wuchtige Karyatiden tragen reich stukkierte Architrave, darüber türmen sich hohe Giebelstücke, dazu gesellt sich allerlei figürliche oder landschaftliche Malerei oder ekstatisch bewegter Statuenschmuck. Andere Skizzen zeigen ganze Prunksäle, von schweren Bogen überwölbt, auf ebenso schweren Pfeilern ruhend, die Wände ganz bedeckt mit reichster Stukkatur, oder umfassende, kunstvolle Parkarrangements. Es herrscht überall das schwerste, vollste Barock.

Besonderes Interesse verdienen nun dann zwei Zeichnungen zu Altarbauten. Auf der einen sieht man breite Stufen sich zum Altartische erheben, den seitliche Dockengeländer, geschmückt mit mächtigen Blumengefäßen, einfrieden; die Platte des Tisches ruht auf üppig geschweiften Konsolen; über der Mensa aber halten auf einem Wolkenballen frei schwebende Engel die von hellem Strahlenschein umgebene Bundeslade. Noch freier und kühner waltet die dekorative Phantasie im zweiten Blatte.

Auf bauchig eingezogenem Unterbau erhebt sich die Mensa, die einen in mächtigen Voluten sich aufschwingenden Aufsatz trägt: auf ihm lagern Wolken und tragen die Monstranze. Auf seitlichen Geländern erheben sich Postamente, vor denen Engel mit allerlei Attributen herabblicken. Hinter diesem ganzen Vorderbau tauchen aber erst, im Halbkreis zurückgerückt, stolze Kolonnaden auf, deren Gesimse wiederum mit Engelstatuen geschmückt sind: darüber wirbeln Wolken empor, in denen ein Kranz von Engeln erscheint. Diese Entwürfe enthalten gegenüber den anderen Zeichnungen ein neues, beachtenswertes Moment: in ihnen ist körperlich Lastendes und luftig Schwebendes sorglos miteinander verbunden; sie sind nicht als bloß fest ausgeführte Altargerüste, sondern nur durch ein Zusammenwirken aller drei Künste, namentlich aber unter Zuhilfenahme vortäuschender Malerei denkbar. Diese Altarentwürfe leiten schon hinüber in die «heiligen Theater», in denen die Architektur ganz von der Malerei ersetzt wurde. In diesen Altären wird die Grenze zwischen Materiellem und Immateriellem, Plastischem und Illusorischem bereits verwischt: wir gleiten unvermerkt in jene die Architektur in die Wolken fortsetzende, die himmlischen Erscheinungen in Erdennähe bannende Gestaltungsweise hinüber, die dann mit einem Schritt weiter für die Deckenmalereien angewendet wurde. Diese Zeichnungen zeigen, wie ein und dieselbe, die Architektur, Plastik und Malerei unbedenklich zu kühnen Phantasiegebilden vermengende Vorstellungsart das ganze Schaffensgebiet dieser Dekorateure durchsetzt. Weit entfernt, das Malerische, wie Ilg meinte, zugunsten des Konstruktiven, das Dekorative zugunsten des Architektonischen zurückzudrängen und streng innerhalb der Grenzen jeder einzelnen Kunst zu bleiben, behandeln sie das Architektonische malerisch und das Malerische architektonisch: in das feste Altargerüste fügen sie gemalte Wolken und Engel ebenso unbesorgt ein, wie sie im Deckenbilde mit ihrem Pinsel Architekturen und Stukkaturen vorspiegeln.

Genau dieselbe Gestaltungsweise zeigen auch die heiligen Gräber und die Dekorationen zu religiösen Festen. Zum geringsten Teil haben sie sich freilich erhalten; meist sind sie dem Wandel des Geschmackes noch früher als dem Zahn der Zeit zum Opfer gefallen. Aber einzelne besonders bewunderte Werke wurden aufbewahrt oder durch den Kupferstich verewigt. Jenes hl. Grab, das Johann Martin Gump und Johann Ferdinand Schor für das Stift Wilten herstellten, ist als besondere Meisterleistung nicht zerstört, sondern bis in die letzte Zeit ab und zu wieder aufgestellt worden. Es ist ein mächtig aufgetürmter Säulenbau, bis an die Decke des Kirchenchors reichend, in welchem er vor dem Hochaltar zur Aufstellung gelangt. Eine breite Mitteltreppe führt zu einer Estrade empor, die beiderseits durch wuchtige Dockengeländer, geschmückt mit Vasen, abgeschlossen ist. Zu Füßen der Treppe und auf der Terrasse spielen Passionsszenen. Ueber ihr erheben sich dann, im Halbbogen zurücktretend, mächtige Säulenpaare, ein Gebälk tragend, auf dem Heiligenfiguren stehen. In der Mitte vertieft sich der Bau zu einer halbkuppelgewölbten Nische, auf welcher Putten das höchste Gut tragen. Vor ihr verbindet die seitlichen Säulenstellungen ein hoher Bogen, über welchem sich noch ein Giebelaufsatz emportürmt. Unter diesem Bogen schwebt eine Wolke, die Gottvater trägt; sie verdeckt zum Teil den Verlauf der architektonischen Linien: so ist hier wieder der Himmel zwischen die Teile des vorgetäuschten irdischen Bauwerkes herabgestiegen.

Von den Festdekorationen aber, die Johann Ferdinand Schor zu Prag in solcher Fülle anzufertigen hatte, ist uns jene anläßlich der Seligsprechung des hl. Johannes von Nepomuk (1721) durch einen aus zwei Blättern bestehenden Stich von M. Renz und J. A. à Montalegre (Nürnberg 1722) überliefert [1]:

[1] Das einzige bekannte Exemplar enthält die Roschmannsche Sammlung a. a. O. «Kupferstiche tirolischer Künstler» Tom. I. f. 53 f., signiert «J. F. Schor inv. et delin. J. B. Montalegre et M. Renz sc. Norimb. 1722». Eine Abbildung dieser Stiche bringt Z. Wirth a. a. O. S. 208.

er vergegenwärtigt uns ein damals vor der Westfront des St. Veitsdomes aufgerichtetes riesiges Festgerüst aus Holz, Leinwand und Stuck, in bunter Bemalung, mit zahlreichen Inschriften. In diesem Scheinbauwerk mischen sich, was nicht gerade einem Klassizisten gleichsieht, die barocken vollends mit gotischen Formen. Vor uns entfaltet sich eine Art gotischer Fassade, in der Mitte zurückspringend, mit seitlichen turmartigen Vorbauten, überreich ausgestattet mit spitzbogigen Nischen, wimpergbekrönten und maßwerkgefüllten Fenstern, durchbrochenen Brüstungen, Streben und Fialen; aber nach oben endet sie dann in ein gerades, von Konsolen gestütztes, mehrfach verkröpftes Barockgesimse, dessen Postamente Blumengefäße und Statuen (Atlanten mit der Weltkugel) tragen. Diese gotisierende Gestaltung des Festgerüstes erklärt sich nicht bloß aus einer Anpassung an den Stil des Kirchengebäudes, vor dem es aufgestellt war; Schor folgte damit vielmehr einer allgemeinen Strömung, die sich auch sonst in Böhmen und Niederösterreich am Beginn des 18. Jahrhunderts nachweisen läßt: in verschiedenen Umbauten und Zubauten, die an gotischen Denkmälern damals vorgenommen wurden, tritt ein Bestreben zutage, sich dem mittelalterlichen Stil anzupassen, ohne doch die eigene Denkungsweise zu verleugnen; es kommt zu einer eigenartigen Verschmelzung gotischer mit barocken Elementen [1]. Es ist nun höchst bezeichnend, daß sich Johann Ferdinand Schor bei seinen Festdekorationen gleichfalls dieser Modewandlung anschloß: sie floß bei ihm, dem geschmeidigen Dekorateur, vielleicht weniger aus dem Bedürfnis einer künstlerischen Zusammenstimmung seines Festpomps mit dem dahinterstehenden Bauwerk, als vielmehr der Freude, auf diese Weise über einen noch um vieles

[1] Vgl. hierüber Zdeněk Wirth a. a. O. S. 148. Für die Uebersetzung dieses Aufsatzes bin ich Herrn Dr. V. von Swoboda, Beamten der K. K. Universitätsbibliothek in Innsbruck, zu großem Dank verpflichtet. Ueber die barocke Gotik Niederösterreichs vgl. H. Tietze, Wiener Gotik im 18. Jahrhundert. Kunstgesch. Jahrb. der K. K. Zentralkommission 3. Bd. (1909) S. 162 ff.

bereicherten Schatz dekorativer Motive zu verfügen[1]. Vor allem aber zeigen diese Scheinbauten nun wieder jenes oben besprochene Ineinanderübergehen von architektonisch ausführbaren und nur in gemalter Form denkbaren Teilen: vor sie sind nicht nur nach Art von Prozessionsaltären mächtige Draperien gehängt, die heilige Bilder umgeben, sondern es lagern sich auch unmittelbar Wolken vor die Mitte des Gebäudes, auf denen die Dreifaltigkeit mit Heiligen erscheint.

Nicht zuletzt aber finden wir dieselbe Zusammenstellung in den Theaterdekorationen der Zeit wieder. Von den Schor sind uns, soweit bekannt, keine erhalten; wir dürfen aber aus der im 17. Jahrhundert im allgemeinen üblichen Szenerie Schlüsse ziehen. Seit dem 16. Jahrhundert hatte sich im italienischen Theater, das für die Entwicklung maßgebend war, die Bezeichnung bestimmter Oertlichkeiten auf der Bühne eingebürgert. In doppelter Art: einerseits boten die Kulissen und Hintergründe, ungefähr der Wirklichkeit nachstrebend, wie die heutige Bühne, Straßenveduten oder Landschaftsausblicke, die aus verschiedenen, unregelmäßig angeordneten Einzelobjekten bestanden. Andererseits aber handelte es sich um symmetrische, ideale Bauten, die nicht so sehr eine wirkliche Umgebung zu veranschaulichen, als lediglich einen festlich prächtigen Anblick zu gewähren hatten: es waren hauptsächlich prunkvolle Hallen und Höfe, reich mit Statuen geschmückt und im Glanze von allerlei Beleuchtungskünsten strahlend[2]. Diese letztere Art ist

---

[1] Auch ein weiterer, in einem Stich von Wussin erhaltener Entwurf zu einer ähnlichen Festdekoration unbekannter Bestimmung zeigt eine gotisierende Architektur, und ebenso hatte das Gemälde, welches Schor im J. 1729 in Fresko auf der westlichen Interimsfassade des Veitsdomes malte, eine Umrahmung und einen architektonischen Prospekt in gotisierendem Stile. Diese Architektur veränderte der spätere Renovator J. Hager in seinem Entwurf a. d. J. 1777 ein wenig, behielt sie jedoch dem Stile nach bei (Z. Wirth a. a. O. S. 151).

[2] Vgl. über die Szene des 16. Jahrhunderts Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien, 4. Aufl. S. 396ff.

es, die im 17. Jahrhundert besonders bevorzugt und höchst eigenartig weitergebildet wurde. Hier betätigte sich die barocke Phantasie unter dem ganzen Aufgebote der immer steigenden perspektivischen Virtuosität in wahrhaft märchenhaften Prospekten, die nicht nur eine alles Gewöhnliche überbietende architektonische Pracht entfalten, sondern sich der stärksten Mittel perspektivischer Vertiefung bedienen, um so die kleinen Bühnen weit und geräumig zu machen. Man begnügt sich nun dabei nicht mit geschlossenen Prunksälen; mit Vorliebe umgeben vielmehr eigentümliche offene Architekturen den Spielraum der Akteure. An beiden Seiten ziehen hohe, aus schlanken Säulen und Bogen luftig durchbrochen aufgebaute Seitenwände zur Tiefe, wo sie manchmal zusammengeschlossen sind, manchmal aber auch einfach in die Landschaft ausgehen, in der womöglich noch Baumreihen die Linienflucht fortsetzen. Aber auch nach oben sind sie nicht durch eine Decke verbunden, sondern ragen, mit Balustraden bekrönt, auf deren Postamenten Statuen stehen, in die freie Luft; höchstens schwingt sich gelegentlich von einer Seite zur andern eine luftige Brücke, aus prächtigen Bogen- und Giebelstücken phantastisch erbaut[1]. Durch alle Bogenöffnungen sieht man zur freien Landschaft oder in die blaue Luft hindurch. Von beson-

[1] Ich behalte mir vor, über diese Entwicklung der Szenerien und ihren Einfluß auf die barocke Deckenmalerei an anderer Stelle ausführlicher zu handeln. Hier seien vorläufig als Belege aus dem 17. Jahrhundert genannt: Die Szenerien, die Giulio Parigi für eine Theateraufführung zu Ehren des Herzogs von Toskana 1608 entwarf und teils selbst stach, teils von Remigio Cantagallina (1582—1630) stechen ließ (Graphische Sammlung München, Nr. 119 429. 66 563. 66 564, 66 561, 66 560); die Dekorationen des Franzesco Santurini (geb. 1627, am Münchner Hof tätig) zur Oper «Phaedra incoronata», gestochen von M. Küsel (geb. 1622, gest. 1683 vgl. Nagler, 7. Bd. S. 203, 15. Bd. S. 6, ebdort. Nr. 157 735 ff., 157 738 ff.); einzelne Stiche nach Burnacini (gest. c. 1707), gestochen von demselben M. Küsel (Innsbruck, Roschmannsche Sammlung, ital. Künstler Tom. IV. Teatra f. 48, 59); nach Domenico Maura (zweite Hälfte des 17. Jahrh.) gest. von Domenico Bonavera (geb. c. 1640) (ebda. f. 42—44; München, graph. Sammlung 119 285, 119 286, 119 287).

derem Interesse ist nun aber wieder, daß sich in manchen dieser Szenerien Wolken über diesen Architekturen ausbreiten oder selbst zwischen sie herabsenken, auf denen Engel oder Amoretten, Götter oder Heilige, allegorische oder symbolische Figuren lagern. Die Bewohner der Höhen finden sich, vom Maler mit auf die Hintergründe und Kulissen gebannt, bei der Handlung ein. Ja manchmal spielen solche Szenen überhaupt in den Lüften: die Bühne scheint von Wolken erfüllt und aus ihnen tauchen dann zu beiden Seiten, von den Nebeln halb umwoben, halb frei gegeben, Säulenstellungen auf, in denen die Götter agieren[1]. Auch auf dem Theater werden so die Baugebilde bis zu den Wolken emporgetürmt und diese samt ihren luftigen Bewohnern in die irdische Tiefe herabgezogen.

In allen diesen dekorativen Erfindungen, die das Jahrhundert des Barockstiles ausgestaltete, in heiligen Gräbern, religiösen Festgerüsten und Bühnenhintergründen kehren so dieselben Elemente wieder, die dann das barocke Deckengemälde in seiner extremsten Ausbildung kennzeichnen; ganz besonders den Theaterszenerien gleichen die Scheinarchitekturen der Kirchenplafonds, wie sie sich am Schlusse des 17. Jahrhunderts entwickeln, oft bis in Einzelheiten.

Es ist daher kein Zufall, daß gerade in den Kreisen dieser Dekorateure und Theatermaler sich auch die Neigung zu dieser besondern Gestaltung des Deckenbildes am frühesten zeigt. Im Besitze aller Mittel pompöser Dekoration, aller Künste augentäuschender Perspektive, standen sie derartigen Tendenzen des Deckenschmuckes besonders nahe. Ihre Festdekorationen und Bühnenprospekte, in denen sie auf einigen hintereinandergestellten, verschieden ausgeschnittenen und mannigfach durchbrochenen Holz- und Leinwandkulissen nur durch virtuose Anwendung perspektivischer Architekturmalerei zauberhafte Gebilde, bestehend aus zahllosen immer wieder übereinander gehäuften

[1] So in dem Stiche nach D. Maura (Roschmann f. 43) und F. Santurini (München a. a. O.).

Arkaden vorgaukelten, den wirklichen Raum durch täuschenden Schein erweiternd, waren wohl oft der Qualität, aber nicht dem Prinzip nach verschieden von jenen barocken Deckengemälden, die gleichfalls mit Hilfe vorgespiegelter Architekturen das Kircheninnere ins Unendliche — nur nach der Höhe statt Ferne — auszudehnen unternahmen. In jenen Erzeugnissen lag ohne Zweifel diese Richtung der Deckenmalerei von langer Hand her vorbereitet. Von Entwürfen für die Dilettantentheater, die die Zöglinge der Jesuitenschulen zu bestimmten Zeiten regelmäßig aufzuführen pflegten, von Plänen für die pompösen «Teatra sacra», die in den Jesuitenkirchen anläßlich religiöser Feste aufgestellt wurden, um das Volk durch Entfaltung märchenhafter gottesdienstlicher Feste anzuziehen, nahm ja auch jener Malerjesuit Andrea Pozzo seinen Ausgang, der der eigentliche Vollender der Scheinarchitekturenpracht im Deckenbilde wurde. Im Jesuitenschauspiel[1], dessen Eigentümlichkeit darin besteht, daß zwei Handlungen, eine mythisch-allegorische und biblisch-historische, immer parallel nebeneinander hergehen, lag die Doppelwelt dieses Deckenbildes vielleicht in besonderem Maße vorgebildet[2]. Ohne Zweifel aber ist Pozzos Deckenstil im engsten Zusammenhang mit solchen szenischen Architekturphantasien erwachsen.

In diesem Zusammenhang haben wohl auch die Schor ihren Platz: hierin sicherlich, nicht aber in der Anbahnung einer strengeren Richtung der barocken Bau- und Malkunst, haben sie ihre Bedeutung.

Aus diesen Betrachtungen heraus sind auch die Deckenmalereien zu verstehen, die uns von den Schor in Tirol erhalten sind. In denselben zeigt sich deutlich ihre Grundrich-

---

[1] Vgl. über dieses J. Zeidler, Studien und Beiträge zur Gesch. der Jesuitenkomödie und des Klosterdramas. Theatergeschichtl. Forschungen, hs. von L. Litzmann. 4. Bd. Hamburg und Leipzig 1891.

[2] Auf diesen Umstand hat H. Tietze, Programme und Entwürfe S. 12 hingewiesen.

tung als Perspektiviker und Ornamentiker. Zum erstenmal innerhalb des nördlichen Tirol begegnen bei ihnen die Versuche, durch gemalte Architekturen Raumerweiterungen vorzutäuschen. Es geschieht in ganz unkonsequenter Art; zu einer folgerichtigen Durchführung lassen es eben die dekorativen Neigungen der Schor nicht kommen: die Deckenfläche füllt sich nebenbei mit allerlei üppigem mehr ornamentalem Schmuckwerk, dem sichtlich das Hauptinteresse zugewendet ist; der figürliche Kern des Bildes steht dahinter entschieden zurück.

b) Deckenmalereien.

Von den Mitgliedern der Schorschen Familie hat Johann Paul, wie schon bemerkt, keinen unmittelbaren, Johann Ferdinand Schor nur geringen Anteil an der Entfaltung der Barockmalerei in Tirol genommen. Der Vorelter des Hauses, Hans Schor, und sein Sohn Bonaventura begegnen mit je einem Freskowerke. Die bedeutendste Rolle in diesem Zusammenhange spielt Egid Schor, der zu den Begründern des barocken Deckenbildes in Tirol gehört.

Hans Schor malte die Kuppel des kleinen hl. Kreuz- oder Seekirchleins bei Seefeld in Nordtirol[1]. Es wurde von Erzherzog Leopold V. im Jahre 1628[2] zur Aufbewahrung eines vom Volke viel verehrten holzgeschnitzten Kruzifixus auf einer Insel des kleinen Sees erbaut, welcher damals südwestlich vom Dorfe bestand, heute ausgetrocknet ist. Die Kapelle wurde am 15. August 1666 geweiht. Das kleine barocke

[1] Tinkhauser, Diözese Brixen, 3. Bd. S. 131.

[2] Diese Ziffer entnahm ich der im Statthaltereiarchiv Innsbruck (Amraser Akten IX. 560) vorhandenen «Partikular-raittung, was wegen lögung des ersten stains und weichung der cappellen in dem seehe zu Seeveldt steendt für uncossten ergangen» (vom 9. Dez. 1666): darin wird erwähnt, daß Erzh. Leopold diese Kapelle «noch de anno 1628 erpauen lassen». Die Bilder tragen keine Signatur, doch liegt es an sich nahe, daß Leopold V. seinen Hofmaler mit der Ausmalung betraute, die Ueberlieferung verdient daher wohl Glauben.

Kirchlein, höchst reizvoll in die anmutige Landschaft gestellt, besteht aus einem achteckigen Kuppelraum, an den gegen Osten ein viereckiger Altarraum geschlossen ist. An der Dekoration der oktogonen Kuppel nimmt die Stukkatur noch starken Anteil: der Struktur der Decke folgend, bildet sie in den Kanten des Achtecks Streifen mit palmettenartigen Ornamenten; die Kappen haben durch verschiedenförmige Rahmen eine Felderung erfahren; die Laternenöffnung umgeben Medaillons mit stukkierten Engelköpfchen. Der malerische Schmuck beschränkt sich noch auf Einzelfiguren: in die Felder der Kappen sind acht auf Wölkchen stehende Engel mit den Leidenswerkzeugen gemalt. Es sind fleißig, aber unbeholfen ausgeführte Figuren mit derben, hölzernen Köpfen, etwas groben, knochigen Gestalten, kleinem, zusammengeschnürtem Oberleib und viel zu großem Unterkörper, angetan mit bald enggepreßten, bald bauschig aufgeblähten Gewändern. Doch verraten sie deutlich die italienische Beeinflussung und suchen sich auch der neumodischen Deckenmalerei anzubequemen: ihre Stellungen verraten den Versuch, sie für einen Anblick halb von unten zu verkürzen, wobei freilich zum Teil unglückliche Ansichten herausgekommen sind. Aehnliches wird in der kleinen Deckenfläche der Kugellaterne angestrebt: dort umgeben nochmals vier Engel, auf ihren Wolken lebhaft sich bewegend, eine lichte Himmelsöffnung, in der Putten schweben. Im ganzen tritt uns so ein Malwerk entgegen, das, etwa ein halbes Jahrhundert später entstanden, eine ähnliche Entwicklungsstufe repräsentiert wie die Einzelgestalten in Avio.

Von Hans Schors mittlerem Sohne Bonaventura Schor ist kein eigentliches Deckenbild bekannt. Wohl aber malte er für das Kloster Stams Wandfresken[1]. Ueber dem Torbogen

[1] Bonaventura Schor wurde vom Kloster Stams unter Abt Augustin I. Haas (1660—1872) und Edmund Zoz (1690—99) öfter beschäftigt: die Tagebücher und Rechnungsbücher dieser Aebte, denen ich dank des liebenswürdigen Entgegenkommens S. Gnaden des Prälaten S. Mariacher die

der Stiege, welche aus dem Konvent zur Sakristei der Kirche herabführt, und über dem Eingang zur letzteren selbst befinden sich Lünettenbilder, von denen das eine das Kreuzwunder des hl. Bernhard von Clairveaux, des Gründers des Zisterzienserordens, das andere die Erscheinung der Madonna vor dem hl. Bernhard darstellt. Jenes vollendete Bonaventura im Oktober 1662 [1], dieses führte er im Jahre 1667 aus [2]. Diese Freskên sind nach einer Richtung hin charakteristisch: in beiden zeigt sich eine ausgesprochene Vorliebe zur Entfaltung prächtiger Architekturen im Bilde, mögen dieselben auch nicht durch den Gegenstand erfordert sein. Die Szene, wie der Cruzifixus,

---

nachfolgenden Notizen entnehmen konnte, enthalten eine Reihe von Zahlungen an ihn, die sich über die Jahre 1662—1667 und dann wieder 1691 erstrecken, bei denen wir jedoch leider nicht erfahren, um welche Aufträge es sich handelt. Die früheste sichere Zahlung (9 Gulden) findet sich im Rechnungsbuche des Abtes Augustin (unfoliiert) zum Sept. 1662 verzeichnet. Vielleicht beziehen sich auf ihn auch eine Zahlung von 4 Gulden 30 Kreuzer an «den jungen Herrn Schoren» am 30. Dez. 1661 und eine weitere von 3 Gulden an «Herrn Schor» am 23. August 1664 (ebda.). Unter ausdrücklicher Nennung seines Namens erhält er dann weiter einen kleinen Betrag am 31. Aug. 1664. Am 21. Juni 1666 verzeichnet das Tagebuch desselben Abtes, daß B. Schor angekommen sei, um «das Schlafhaus zu reparieren» und am 30. Mai ruft ihn ein Schreiben desselben «herauf nach Stams» (ebda.). Er bekommt dann wieder kleine Zahlungen am 2. Mai 1667 (3 Gulden), am 20. August 1667 (3 Gulden), im Dezember 1667 (6 Gulden) (Rechnungsbücher des Abtes Augustin I.). Endlich erhält Bonaventura am 29. Mai 1691 «auf sein Arbeit» 10 Gulden und am 6. Juni 1691 «a conto» 4 Gulden (Rechnungsbücher des Abtes Edmund Zoz).

[1] Dies geht aus einem Briefe aus dem Kloster an den in Mais bei Meran weilenden Abt Augustin vom 2. November 1662 hervor, der in den «Copiae literarum ad diversos ab anno 1640» (Archiv Stams, Cod. 257 S. 194) kopiert ist; es heißt darin: Nudiustertius tandem pictor Bonaventura vale nobis fecit, cum Georgio Ingram Oenipontem regressus; cuius posterior pictura Christi S. Bernardum amplectentis utrum expectationi Reverendissimae Paternitatis Vostrae par sit, dubitans ignoro.

[2] In einem Briefe an denselben Abt nach Mais vom 22. Oktober 1667 (ebda. S. 241) heißt es: Pictor Bonaventura a labore tandem finito manum deposuit avocatus a parente suo pro templo Monialium coloribus exornando. Januam quidem Sacristiae nostrae penicillo, ut jubevatur, vestivit, alteram vero Dormitorii nudam reliquit.

vor dem der hl. Bernhard inbrünstig betet, sich zu ihm herabneigt, geht in einem kleinen antiken Säulentempel vor sich, welcher sich inmitten eines wohlgepflegten, kunstreich angelegten Parks erhebt. Und ebenso wird die Erscheinung der Madonna dem einsam betenden Heiligen nicht in seiner Klosterzelle zuteil, sondern in einem glänzenden Säulengemach, dessen Kolonnaden im Hintergrund einen Halbkreis bilden; links im Bilde öffnen sie sich in einem großen Bogenfenster, durch welches man wieder auf die Landschaft hinaussieht. Unter einer Statue des hl. Petrus rechts findet man das Wappen des Abtes Augustin, eine Bestätigung dafür, daß das Bild zu dessen Zeit gemalt wurde. So verleugnet auch Bonaventura nicht die Tendenz seiner Familie: er will sichtlich als Architekturmaler glänzen.

Viel bedeutsamer sind für unsere Entwicklung die wenigen, aber charakteristischen Werke von Hans Schors jüngstem Malersohn Egidius Schor. Sie gehören durchaus den letzten zwei Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts an. Es sind keineswegs umfassende Arbeiten: auf die Ausmalung von kleineren Nebenräumen erstrecken sich auch im nördlichen Tirol in dieser Zeit noch vielfach die Aufträge, die die Deckenmaler erhalten. Indes zeigt sich in diesen Werken die beginnende Bewegung sehr deutlich und bezeichnend.

Das früheste füllt die kleine Kuppel der Marienkapelle in der Pfarrkirche zu Schabs bei Brixen; es ist mit dem Namenszuge Schors und der Jahreszahl 1687 versehen [1]. An die ehemals gotische, in der Rokokozeit umgestaltete Dorfkirche, deren Decke jetzt Fresken aus dem 18. Jahrhundert schmücken [2], ist gegen Osten ein quadratischer Kapellenraum

---

[1] Die Inschrift (Egidi Schor pi: 1687) ist nicht alt. Wahrscheinlich ist sie auf Grund einer alten echten Signatur bei der Restauration des Bildes erneuert worden.

[2] Signiert: «Mitterwurzer invenit».

angebaut. Auf den starken Eckpfeilern ruht eine kleine, ziemlich flache Hängekuppel, die die Malereien trägt[1].

Diese Decke (Taf. 8) weist keine Stukkaturen auf; hier bestreitet der Maler die ganze Auszierung. Allein er benützt sie nicht zu einer großen, figuralen Deckenkomposition: vielmehr füllt er die Deckenfläche großenteils mit üppigem architektonisch-ornamentalem Schmuckwerk an und fügt in dieses hinein in einem größeren mittleren Rundfelde und vier Eckkartuschen die figürlichen Szenen. Ueber der Mitte jedes der einschließenden Gurtbögen erheben sich giebelartige Aufsätze mit nach innen geschwungenen Voluten: sie tragen mittelst eines Gesimsstückes sozusagen den breiten Rahmen des Mittelbildes. In die Eckzwickel aber sind große geschweifte, von üppigem Blattgerank umkleidete Kartuschen gesetzt, die oben in geflügelte Engelköpfchen endigen. In den Zwischenräumen, die die Giebelstücke von diesen Kartuschen trennen, beschäftigen sich Putten damit, schwere Blattguirlanden um den ganzen Deckenrand zu befestigen; andere schauen unter den Eckkartuschen hervor, sich an deren Ranken festhaltend. All das sind die typischen Motive der Stukkatur des 17. Jahrhunderts; und auch deren Färbung ist eingehalten: Giebel, Kartuschen, Rahmen und Putten erscheinen in verschiedenen steingrauen Tönen, die Engelköpfchen und Blattkränze leuchten in Bronze daraus hervor. Inmitten dieser breiten, dekorativen Umrandung stellt das Mittelrund die Himmelfahrt Mariens dar, während die Eck-

[1] Schon Roschmann (Tirolis pictoria, 2. Bd. S. 59 und wieder in der Handschrift «Statt Brauneggen und dero Gegenden sambt denen Gerichtern St. Michaelsburg, Schönegg und Herrschaft Taufers», 1747, Innsbr. Ferdinandeum, Dip. 1089 S. 2) verzeichnet die Kuppel als ein Werk Egid Schors. Th. v Preu (Histor., topogr. und statist. Nachrichten von dem k. k. Landgericht Mühlbach, Beiträge zur Gesch., Stat., Naturkunde und Kunst von Tirol und Vorarlberg, 7. Bd. Innsbr. 1832 S. 28) gibt an, daß das in der Seitenkapelle der Kirche zu Schabs angebrachte Fresko von Egid Schor seit der Feuersbrunst des J. 1813, durch welche die Kirche ihres Daches beraubt wurde, infolge eingedrungenen Regenwassers stark gelitten habe. Es wurde in neuerer Zeit restauriert.

medaillons den Tempelgang, die Vermählung, die Heimsuchung und die unbefleckte Empfängnis enthalten. Der Hauptdarstellung liegt ein etwas tieferer Standpunkt des Beschauers zugrunde: die Linien des Sarkophags neigen sich in die Tiefe, die Figuren des Hintergrundes werden von denen des Vordergrundes überhöht. Allein in den Figuren ist kaum eine Verkürzung merklich; die Darstellungen der Medaillons sind vollends in der Draufsicht gegeben.

Im ganzen spielt die bildliche Malerei also hier keine andere Rolle als bei Stuckdecken mit eingefügten Medaillons; deutlich ahmt die gemalte ornamentale Einfassung nur eine stukkierte nach. In der Art aber, wie letztere angeordnet ist, klingt das Motiv an, das Pietro da Cortona in seinen Deckendekorationen eingeführt hat: von der Mitte der Wandgesimse aufsteigende Stützen halten einen engeren Mittelrahmen, der die figürliche Darstellung aufzunehmen bestimmt ist. Wie bei dem italienischen Vorbilde drängt sich die dekorative Umrandung stark vor. Sichtlich gilt die Neigung unseres Meisters diesem Schmuckwerk: wenn auch etwas schwer und schwülstig, ist es doch gewandt und schwungvoll behandelt. Die Figurenmalerei hingegen ist der geringere Teil: zwar ist Egid Schor wesentlich über den altertümelnden Stil seines Vaters hinausgekommen; aber er ist noch derb und linkisch genug. Die Figuren leiden an mancherlei zeichnerischen Schwächen; die Komposition ist etwas ängstlich regelmäßig, die Farben sind bunt und schwer. Von Schor ist sicherlich auch die kleine Lünette an der rechten Wand, in der die Geburt Marias dargestellt ist. Die Szene spielt in einem Gemach, das mit seinen kulissenartig hintereinander verschobenen und verstellten Wänden allerlei Durchsichten in Höfe und Gemächer bietet: in solchen perspektivischen Kunststückchen ist Schor wieder vollkommen zu Hause.

Etwas weiter führt die Ausmalung, die Egid Schor kurz vor dem Schlusse des Jahrhunderts dem Vestibül der

Prämonstratenserabtei Wilten gegeben hat. Es ist ein stattlicher Vorraum, in halber Höhe auf drei Seiten von einem Balkon umgeben, in der Hinterwand mit einem mächtigen barocken Portal ausgestattet. Die Türverdachungen, die Unterseite des Balkons, die flache Decke ziert reiche Stukkatur in italienisierenden Formen: sie besteht aus schweren, dicht gedrängten, etwas derben Akanthusranken, bandumflochtenen Blattkränzen, Kartuschen und Blumensträußen. Die Decke enthält, von kräftigem Rahmen umschlossen, ein längliches Deckenbild, welches Egid Schor, wie die Signatur besagt, im Jahre 1696 malte. Es stellt die Vision des hl. Norbert, des Gründers des Prämonstratenserordens, dar: der knieende Heilige, umgeben von zahlreichen Pilgern, sieht den gekreuzigten Christus inmitten zahlreicher Engel in den Wolken erscheinen; im Hintergrund bauen Engel ein Gotteshaus. Das Bild, in einem altertümelnd harten Stil in trübem, dunklem Kolorit gemalt, zeigt dieselbe sehr zurückhaltende Untensicht wie jenes in Schabs. Wohl aber betätigt sich nun an der Oberwand des Saales in anderer Form die perspektivische Kunst des Meisters: im oberen Stockwerk wird, ohne Zweifel durch den Pinsel desselben Malers, rings um den ganzen Raum ein mit Steingeländer eingefaßter Säulenumgang vorgetäuscht, zwischen dessen Säulen sich Durchblicke ins Freie öffnen. Hier kündigt sich also das raumerweiternde Prinzip deutlich an.

Am bezeichnendsten aber tritt die Deckenauffassung Egid Schors in einem dritten Werke, in der Ausmalung der beiden Chorkapellen der Stiftskirche zu Stams entgegen.

Die ehemals frühgotische Stiftskirche hatte, wie aus Abbildungen in der handschriftlich erhaltenen Chronik des Mönches Wolfgang Lebersorg aus dem Ende des 16. Jahrhunderts hervorgeht, einen Chorabschluß von fünf halbrund geschlossenen Absiden [1]. Von dieser Anlage blieben beim Umbau der Kirche

[1] Vgl. Hager G., Kunststudien aus Tirol Nr. 80 ff.; ders.. Heimatkunst S. 397 ff.

im 18. Jahrhundert unter Abt Augustin II. Kastner (1714—38) die drei mittleren Kapellen erhalten, von denen jetzt aber die mittelste vermauert erscheint. Die zwei anderen, noch offen gelassenen, zeigen im wesentlichen die alte Gestalt: es sind ungewöhnlich schmale und dabei hohe Räume, die je mit einer Tonne und Halbkuppel geschlossen sind und in der Hinterwand ein hohes, schlankes Rundbogenfenster aufweisen. Jeder architektonischen Gliederung oder Stuckierung ermangelnd, wurden sie nun an Wänden und Decke mit Malereien von Egid Schor bedeckt. Der genaue Zeitpunkt ihrer Entstehung ist nicht bekannt. Aus einer handschriftlichen Klosterchronik späterer Zeit ist zu entnehmen, daß sie unter Abt Edmund Zoz (1690—99) gemalt wurden[1], und dies bestätigt der Umstand, daß an der linken Wand der rechtsseitigen Kapelle in einer Kartusche das Wappen dieses Abtes mit dem aufsteigenden Löwen angebracht ist. Auch die Tagebücher und Rechnungsbücher dieses Abtes verzeichnen eine Reihe von Zahlungen an Egid Schor, die sich von 1691 in fast ununterbrochener Reihe bis 1697 hinziehen, bei denen aber nicht ausdrücklich Malereien in den Chorkapellen als Auftrag angegeben sind. Doch läßt sich deutlich erkennen, daß sich die früheren von ihnen auf eine andere, dem Meister übertragene Arbeit beziehen, nämlich die — jetzt nicht mehr bestehenden — Malereien im Saale des sogenannten Stamserhauses zu Innsbruck[2]. Hingegen heißt es in den Tagebüchern zum

---

[1] Schnitzer, Blicke in die Geschichte des Zisterzienser Stiftes Stams (1820; Hs.. Archiv Stams) S. 81. — Ein Schor wird als Maler dieser Fresken auch bezeichnet im Boten f. Tirol 1822 S. 32, und in den Nachträgen z. Tiroler Künstlerlexikon (Hs. Ferdinandeumsbibl. 1212, S. 24).

[2] Die Tagebücher des Abtes Zoz berichten zum 26. Aug. 1691, daß der Abt an diesem Tag den Baumeister Gump und den Hofmaler Egid Schor zu Mittag zu Gast gehabt, «so den Saal in unserm Haus zu Innsbruck gemalen und noch in Arbeit ist»; zum 12. Januar 1692 verzeichnet dieselbe Quelle eine Ausgabe von 100 Gulden «wegen verrichter Malerei im Saal zu Innsbruck». Nach den Rechnungsbüchern desselben Abtes erhielt Egid Schor am 12. Januar 1692 «wegen verrichter Malerei» auf Abschlag 100 Gulden; am 27. Juni 1692 wegen Arbeit

16. August 1696, daß Schor «zu Stams in Arbeit ist», und zum 4. November 1696 wird erwähnt, daß er abgereist sei [1]. Danach scheint es, daß die Malereien in den Kapellen den späteren 90er Jahren, vermutlich dem Jahre 1696 angehören, in dem auch das Wiltener Deckenbild entstand. Die Fresken sind jetzt stark beschädigt: die unteren Teile, namentlich der äußeren Wände beider Absiden, sind bis über die Mitte hinauf vom Mauerfraß fast vollständig zerstört; das Gleiche gilt auch von den untersten Teilen der inneren Seitenwände. Die oberen Teile hingegen und die Plafonds sind gut erhalten.

Diese Malereien (Taf. 9, 10) zeigen nun die architektonisch-ornamentalen Neigungen Schors besonders charakteristisch. Die Seitenwände sind in beiden Nischen mit architektonischen Prospekten ähnlicher Art bemalt, wie sie uns in Mitteltirol an den Wänden der hl. Kreuzkirche zu Seben entgegentraten. Ganz vorne erhebt sich jedesmal ein mächtiger Eingangsbogen mit zahlreichen Säulen und reich gezierter Archivolte; durch

---

in Innsbruck» einen Betrag; im Dezember 1692 erhält er 50 Gulden; am 15. März 1693 wird ihm ein Fäßchen Wein zugeschickt; weitere kleine Zahlungen erfolgen am 17. Juni, 27. Juni, 14. Nov. 1693; am 17. Febr. 1694 «verehrt» der Abt Zoz als Firmpate von «Herrn Egidi Schors Sohn Johannsl» diesem 18 Kreuzer; am 11. Juni 1694 werden Schor 24 Gulden überschickt; weiter erhält am 17. August 1694 Schors Frau «auf ihres Herrn Arbeit» 24 Gulden; er selbst am 22. Aug. 1694 11 Gulden 40 Kreuzer, am 23. Nov. 1694 «für Arbeit» 14 Gulden; am 28. Juni 1695 seine Frau «a conto» 18 Gulden; am 1. Juli 1695 Egid selbst «an seinem Verdienst wegen Malerei» 24 Gulden; im Dezember 1695 «für seine Arbeit» durch den Hofrichter 6 Gulden. Die ersteren dieser Zahlungen verraten deutlich, daß Schor nicht in Stams selbst arbeitete, sondern in Innsbruck.

[1] Die Tagebücher des Abtes Zoz melden zum 16. Aug. 1696: «Herr Schor, der zu Stams in Arbeit ist, malt ein Fahnenbild.» Am 4. Nov. 1696 wird er ebda. als abgereist erwähnt. In den Rechnungsbüchern setzen sich die Zahlungen in den Jahren 1696 und 1697 noch fort: am 20. Januar 1696 erhält Egid Viktualien; am 2. Februar 1696 40 Gulden; am 21. Juni 1696 schenkt der Abt «Herrn Egidi Schorens Malers sein Söhnl und Töchterl jedem ein Speziesthaler»; im Juli 1696 erhält Schors Gattin «zur Abschlagszahlung» 22 Gulden 40 Kreuzer; am 13. Juli 1696 «des Herrn Egidi Schorens Hansl zur Firmung führen lassen und verehrt 2 Gulden»; am 23. Juli 1697 erhält Egid «auf raitung» 40 Gulden.

ihn sieht man auf weiter zurückliegende Hallen und Gänge und schließlich ins Freie. Im einzelnen ist das an jeder Wand wieder verschieden gestaltet. In den Prospekten der rechten Nische wird die Illusion noch durch Figuren unterstützt: Engelgestalten, die wie Wächter vor dem Eingang stehen, veranschaulichen durch ihre Größe im Vergleiche mit anderen im äußersten Hintergrunde angebrachten kleinen Figuren das Zurückgehen. Auf seltsame Weise wirkt der Maler freilich dann in den Wandbildern der linken Kapelle seiner eigenen Absicht entgegen. Auch hier stehen Engelgestalten vor dem Eingang: sie halten aber große, schwere Bildrahmen, die vor die Arkadenöffnung gestellt sind und diese zum größten Teil verdecken. In ihnen sind hier die figürlichen Darstellungen untergebracht: rechts die Erscheinung der Madonna vor dem hl. Benediktus, links jene vor dem hl. Bernhard. Sicherlich hätte sich Schor auch hier lediglich in seinen Prospekten ausgesprochen; aber der Auftrag lautete auf Wiedergabe dieser beiden Legenden und so malte Schor vor seine raumerweiternde Scheinarchitektur zwei gewöhnliche Rahmenbilder hin, welche fast den ganzen Durchblick verstellen. Innerhalb der Bilddarstellung selbst geht der Maler dann wieder seinen perspektivischen Liebhabereien nach: die Vorgänge spielen in prächtigen Hallen, durch deren Säulenstellungen sich allerlei Durchblicke in fernere Hintergründe auftun.

Ebenso unentschieden ist die Auffassung der Malfläche an den beiden Decken. In beiden Kapellen werden die figürlichen Darstellungen, wie in Schabs, durch eine umgebende, sich stark ausbreitende dekorative Umrahmung eingeschränkt, die aus den bekannten Elementen — Giebelaufsätzen und Kartuschen, Blattwerk und Guirlanden, Engeln und Putten — besteht und in ihrer Tönung wieder Stein, Stuck, Metall nachahmt. Ihrer Anordnung liegt noch deutlicher als in Schabs der cortoneske Grundgedanke zugrunde: von der Mitte der Langseiten aufsteigende Giebelstücke halten einen Mittelrahmen wie zwischen sich eingespannt; mit

Blattranken ist er außerdem etwas schwächer auch in der Mitte der Quergurten verankert. In diese Mittelrahmen treten die Figurenbilder hinein: in der linken Nische ist es die Dreifaltigkeit, welche die — offenbar ehemals auf dem Altar dargestellte — himmelfahrende Madonna erwartet; in der rechten ist es der Namenszug Gottes, von Puttenköpfchen und musizierenden Engeln umringt. Obwohl äußerlich wie ein Tafelbild eingerahmt, weisen die Darstellungen für sich doch wieder deutlich die Absicht einer, wenn auch maßvollen Verkürzung für die Untensicht auf.

Soweit ist die Anlage beider Decken ähnlich; in anderer Hinsicht aber macht sich nun ein Unterschied bemerkbar. In der linken Kapelle dehnen sich die seitlichen Träger des Mittelrahmens über die ganze Breite des Randes aus; sie sind hier groß genug, um in aufgesetzten Kartuschen noch Nebendarstellungen aufzunehmen: rechts erscheint das Christuskind dem hl. Bernhard, links die Madonna dem Evangelisten Johannes. Hier stellt sich nirgends eine Lücke ein, die Decke ist als eine völlig geschlossene aufgefaßt. Anders in der rechten Kapelle. Die tragenden Giebelaufsätze sind nun schmaler, nur mehr mit Engelköpfchen geschmückt; an den vier Ecken der Deckenfläche bleiben daher Lücken und in ihnen scheint das Gewölbe offen: der blaue Himmel, von gelblichen Wolkenstreifen durchzogen, blickt herein und den Rand der Oeffnung umrankt zierliches Weinlaub, das in der freien Luft zu schwanken scheint. Besonders lebhaft wird man hier an die Dekoration Cortonas im Apollosaale des Palazzo Pitti und auch an den Plafond Johann Paul Schors im Palazzo Colonna erinnert. Die Decke ist noch nicht als eine einzige, weite Oeffnung aufgefaßt, durch die wir ungehindert auf die in den Höhen sich zeigenden Vorgänge hinaussehen, vielmehr nur als durchbrochenes Gerüst; sie ist wohl an randlichen Stellen geöffnet, in der Mitte aber wird sie durch einen großen Bildrahmen, der mit den Wänden durch architektonische Stützen verbunden ist, wie mit einem Deckel wieder halb verschlossen.

Aehnlich unfolgerichtig ist die Bemalung der Halbkuppelabschlüsse. In der linken Nische ist er als feste Kassettendecke behandelt, in die die gemalte Giebelkrönung des wirklichen Fensters hinaufragt; doch hängt scheinbar vor der Halbkuppel ein schwerer Fruchtkranz frei herab: auch ein illusionistisches Motiv. Die rechte Kapelle aber scheint sich hinter einem gerafften Vorhang zu öffnen und man sieht in schmalen Durchblicken draußen einige Pappeln stehen; mitten hinein ragt dann aber freilich trotzdem die gemalte architektonische Einfassung des Fensters.

Man hat in all dem einen Maler vor sich, dem das Prinzip und die Ausdrucksmittel illusionistischer Wanddurchbrechung wohl bekannt sind, bei dem sie aber infolge einer bunten Zusammenstellung von allerhand barockem Dekor nicht zum folgerichtigen Durchbruche kommen. Es verrät sich in diesen bescheidenen Malereien Egids in Stams dieselbe dekorationsmäßige Gestaltungsweise, wie in Johann Pauls bedeutsameren Werken zu Rom.

Ueber die hier gekennzeichnete Stufe rückt die Entwicklung in den bekannten, zur Ausführung gelangten Malwerken Egid Schors nicht hinaus[1]. Wohl aber finden sich unter den Zeichnungen der Roschmannschen Sammlung in der Universitätsbibliothek zu Innsbruck einige unserem Meister zugeschriebene

[1] Roschmann, Tirolis pictoria, 1. Bd. S. 70 teilt den Schor, ohne anzugeben, welchem von ihnen, noch zu: Malereien in zwei später abgebrochenen Seitenkapellen der Pfarrkirche zu Innsbruck, der Himmelfahrts- und St. Annakapelle, wo gleichfalls Architekturmalereien gewesen zu sein scheinen, sowie die Malereien im ehemaligen Stamserhaus zu Innsbruck. Johann Ferdinand Schor (Hs. 856 f. 4') zählt auch noch Kapellen zu Maria Stein und Neustift auf. Unter dem letzteren dürfte wohl Schabs gemeint sein, das bei Neustift liegt. In Maria Stein, dem ehemaligen Schloß bei Kirchbichl im Unterinntale, das jetzt in den oberen Stockwerken zwei Kapellenräume übereinander aufweist, könnte von Schor die Wandbemalung hinter dem Altare der unteren Kirche herrühren. Sie ist auf eine Holzverkleidung gemalt, welche an die Wand gestellt ist, und fingiert eine Art Nische, die sich auf hohem Sockel in flachem Halbkreis vertieft. An beiden Seiten stehen Kandelabersäulen, oben verbindet sie ein ge-

Entwürfe zu Deckendekorationen, die noch weitere Fortschritte im Sinne des Illusionismus repräsentieren würden. Die Blätter, die Egid zugeschrieben sind, sind unter sich zumeist stilgleich; sie entsprechen inhaltlich ganz dem Ideenkreise Schors und der Dekor aller dieser kunstgewerblichen, dekorativen und architektonischen Entwürfe ähnelt in vielen Stücken den bekannten Arbeiten des Malers[1]. Man darf sie ihm daher mit einiger Wahrscheinlichkeit zuerkennen, wenn auch eine volle Sicherheit für jedes einzelne Blatt kaum zu geben ist.

Unter ihnen begegnen fünf Skizzen für Plafonddekorationen. Eine erste Zeichnung (f. 17) schließt sich noch ganz dem System der Stamser Deckenmalerei an: ein Mittelrahmen wird von gebogenen Wandstücken, die diesmal von den Ecken aus aufsteigen, gehalten; auch je in der Mitte jeder Seite erheben sich Giebelaufsätze, die mit ihren Endigungen an den Mittelrahmen anschließen: dazwischen aber bleiben bogenförmige Oeffnungen frei, durch welche man ins Freie sieht; Putten schauen über das Geländer herein und draußen ragen Bäume und Sträucher auf. Es kehrt also nochmals das cortoneske Deckensystem wieder.

In anderen Entwürfen (Taf. 11 a) aber entfällt nun plötzlich der mittlere Rahmen und innerhalb der randlichen Dekorationszone stellt sich nun eine weite zusammenhängende Oeffnung

---

schwungenes Gebälk und Gesims. Die Nische ist steingrau, die Kapitäle sind goldgelb gemalt. In ihr knien auf Wolken Engel, die sich verehrend gegen eine jetzt durch den Altar verdeckte mittlere Darstellung wenden. Einzelne von den Engelköpfchen zeigen eine gewisse Verwandtschaft mit solchen auf anderen Schorschen Bildern. Der ganze Vorwurf, die barocke Schwingung des Gebälks, die Gestaltung der Säulen könnte auf Schor hinweisen; nur die Kapitäle haben ins Rokoko führende Formen, die für eine etwas spätere Zeit sprechen würden. Das Ganze ist übrigens ein ganz wertloses Erzeugnis.

[1] Deutlich unterscheiden sie sich z. B. von den im selben Bande der Sammlung eingeklebten, zum Teil gleichfalls dekorative Entwürfe darstellenden Zeichnungen Kaspar Waldmanns: die letzteren haben durchaus eine saubrere, feinere Zeichnung; die Schorschen Skizzen sind etwas flüchtiger, mit sicherem, aber saloppem Strich hingesetzt.

ein. Bei einer dieser Zeichnungen, (f. 18, Taf. 11 b) umgibt den Deckenrand eine reich gestaltete Brüstung, mit Konsolen besetzt und mit Fruchtkränzen behangen, in der Mitte jeder Seite giebelartig höher aufragend, in den Ecken mit Kandelabern ausgestattet; Putten lagern sich auf die Voluten der Giebel und spielen auf dem Brüstungsgesimse mit allerlei Gegenständen: in der weiten, offenen Mitte aber ist der bewölkte Himmel, ganz ohne Figuren, sichtbar. Ist bei diesem Entwurf die Brüstung mehr noch mit ornamentaler Kleinzier versehen, so nehmen bei einem nächsten (f. 18) mehr architektonische Motive überhand: Pfeiler steigen auf und endigen in verkröpften Gebälken, auf denen Engelchen lagern; die Mitte ist leer. In einer vierten Zeichnung (f. 19; Taf. 11 c) entfaltet sich nun aber vollends nur mehr eine pompöse Wandarchitektur. Von den Ecken erheben sich mächtige Pfeilermassen, besetzt mit wuchtigen Säulen, konzentrisch gegen die Mitte gerichtet. Von einer Eckmasse zur andern schwingen sich über die Schmal- wie Langseiten der Decke Bogen, unter welchen man auf anschließende gewölbte Räume hinausblickt. Hoch droben endigen die Scheinarkaden mit einer Balustrade gegen die Luft und lassen eine länglich viereckige, leere Deckenlücke offen. In einer letzten Skizze (f. 19) wird eine ähnliche Scheinarchitektur für ein Kuppelgewölbe durchgeführt. In beiden ist kein figuraler Schmuck vorgesehen: der Innenraum ist lediglich durch einen hoch hinaufgeführten, schließlich sich öffnenden vorgetäuschten Aufbau erweitert. In diesen Zeichnungen liegen deutlich Entwürfe in der Art Andrea Pozzos vor.

Ob sich Egid Schor selbständig zu dieser letzten Fassung fortentwickelt oder ob er sie, wenn auch in freier Weise, bereits von dem Meister der perspektivischen Scheinarchitekturen übernommen, ist nicht zu entscheiden. Pozzos Buch über die Malerperspektive, dessen Kupferstiche ähnliche Deckenmuster aller Welt bekannt machten, erschien zu Rom zuerst 1693 und dann wieder 1700; Egid Schor, der im Jahre 1701 starb, konnte

immerhin noch am Schlusse seines Lebens dieses berühmte Werk in die Hand bekommen und sich auf Grund dessen in solchen Entwürfen versucht haben.

Auch ohne dies aber wird man sagen dürfen, daß das Schaffen der Schor auf dem Wege zu jener Deckenmalerei lag, der Andrea Pozzo dann in der allgemeinen Entwicklung das Uebergewicht gab. Ihre vornehmliche Beschäftigung als Dekorations- und Perspektivmaler ließ sie das ornamental-architektonische Element in den Deckenbildern betonen. Beschränkt es sich anfangs auf einen breiten Einfassungsstreifen, der einen der festen Decke aufgesetzten plastischen Schmuck nachahmt, so dringt dann wie aus allen Ritzen der illusionistische Gedanke hervor. Es kommt zu Wanddurchbrechungen zunächst in beschränktem Maße und unorganischer Form inmitten der randlichen Dekoration; dann aber wird — wenn wir anders jene Entwürfe als Originalzeichnungen ansehen dürfen — umgekehrt der Randstreifen zur fortlaufenden Brüstung, mit der die Wand in die Luft ausgeht, oder zur Arkadenreihe, in der sie sich scheinbar zur Höhe noch fortsetzt.

Das letzte Glied der Familie, Egids Sohn Johann Ferdinand Schor, hat für die Entwicklung des Deckenbildes in Tirol keine nennenswerte Bedeutung. Die einzigen Malereien in Tirol, die ihm zugeschrieben werden, sind zwei kleine Plafondgemälde in den Glorietten des Gartenhauses im Stift Stams [1].

[1] Schnitzer, Blicke in die Geschichte des Zisterzienserstiftes Stams (1820) S. 81 berichtet, daß Abt Jakob Milbeck (1738—1742) «die beiden Glorietten sowie die Kapelle unserer lieben Frau hinter dem Hochaltar durch den Pinsel des geschickten Malers Schor zieren ließ». merkt aber selbst dann berichtigend an, daß die Kapelle vielmehr unter Abt Edmund durch einen andern Schor, nämlich Egid Schor, gemalt worden sei. (Vgl. auch Bote f. Tirol 1822 S. 32). Die Zuteilung an Johann Ferdinand Schor, die aus dieser Notiz hervorgeht, scheint mir zweifelhaft: mindestens unter Abt Milbeck hat J. F. Schor diese Bilder kaum gemalt, da er um diese Zeit längst in Prag war.

Die flachen Decken derselben tragen von weißen Stuckrahmen umschlossene Fresken: im östlichen Flügel sind musizierende Engel, im westlichen Putten mit Früchten und Blumen dargestellt. Auch die Giebelflächen gegen den Garten zeigen noch Freskenreste: im östlichen Anbau sitzt eine weibliche Gestalt mit Blumen und Kränzen im Freien; das andere Gemälde ist unkenntlich. Es sind Bilder von flotter Zeichnung, kräftig üppiger Formengebung, in frischen, leuchtenden Farben, im ganzen von späterem, entwickelterem Stile.

2. DIE KÜNSTLERFAMILIE DER WALDMANN.

a) Biographisches.

Die zweite Malerfamilie, die an der Begründung des tirolischen Deckenbildes im späteren 17. Jahrhundert teilnimmt, sind die Waldmann[1]. Sie haben es zu ihrer Zeit wohl nicht zu solchem Rufe gebracht, wie die Schor; mehr im Lande ver-

[1] Der Name wird von den Inhabern selbst und ihren Zeitgenossen verschieden geschrieben. Der ältere Michael Waldmann unterzeichnet sich in seinem Gesuche an Erzherzog Leopold vom 15. Juli 1630 (Statthaltereiarchiv Innsbruck, Kunstsachen Nr. 1668) selbst «Waldtman»; in der Erledigung des Gesuches wird hingegen «Waldman» geschrieben. Auch in der Quittung, die Michael Waldmann für die Bezahlung der von ihm hergestellten Kopie des Mariahilfbildes der Innsbrucker Pfarrkirche am 27. April 1654 ausstellt (Landesarchiv in Innsbruck, Abtlg. Mariahilf), unterzeichnet er sich «Waldtman». Kaspar Waldmann schreibt auf den Rechnungen, die er an die Tiroler Landstände wegen seiner Arbeiten für die Mariahilfkirche zu Innsbruck einsendet, verschieden: Waldmann (ebendort, Rechn. vom 3. Nov. 1684), Waltman (ebendort, Rechnung über die Deckengemälde 1689), Waldtmann (ebendort, Rechnung über deren Ausbesserung 1692). Als Gemäldesignaturen schreibt Kaspar Waldmann in der Mariahilfkirche zu Innsbruck «Waltman», in der Marienkapelle zu Neustift Waldtman»; Josef Waldmann in der Augustinerkirche zu Rattenberg «Waltman». Auf den Kupferstichen erscheint Kaspar in den Formen «Valdmann», «Waldman» und «Walman», Josef in den Formen «Waldmann», «Waldman» und «Waltman». Die Pfarrmatrikeln von Innsbruck

bleibend, schufen sie aber hier eine größere Zahl von Freskowerken und sind so für die Entwicklung in Tirol fast wichtiger als jene.

Die Waldmann stammten aus Schwaben. Das älteste, in Tirol auftretende Glied der Familie, Michael Waldmann d. Aeltere, richtete am 15. Juli 1630 an Erzherzog Leopold V. von Tirol ein Gesuch, ihn als Hofmaler aufzunehmen oder ihm doch einen Freibrief zur ungehinderten Ausübung seiner Kunst in den landesfürstlichen Gebieten zu verleihen [1]. Darin bemerkt er, daß er «nächst bei Freiburg in Breisgau gebürtig sei» [2]; er sei dann zehn Jahre auf der Wanderschaft gewesen, nämlich sechs Jahre in Frankreich, die folgende Zeit in Italien; ein Jahr sei er bei dem Freiherrn von Bemmelberg in Dienst und zuletzt auch sechs Monate am Hofe des Erzherzogs damit beschäftigt gewesen, ein Theater zu malen. Da nun diese Arbeit beendigt, der frühere Hofmaler Georg Springler gestorben und augenblicklich kein anderer Maler — ausgenommen Martin Theophilus — bei Hofe sei, so richte er die erwähnte Bitte an

---

schreiben stets «Waldmann»; das Bürgerbuch von Innsbruck (Stadtarchiv) schreibt bald «Waldmann» (f. 265), bald «Waldtmann» (f. 299'), bald «Wallmann» (f. 294'). Der wahrscheinlichen Aussprache dürfte «Waldmann» am besten entsprechen. — Ueber die Waldmann haben wir keine authentischen Nachrichten aus dem Kreise der Familie selbst. Die ältesten Berichte geben Roschmann (Tirolis pictoria, 1. Bd. S. 56ff., 2. Bd. S. 86), Spergs (Collectanea S. 11 auf Grund von Roschmann), Denifle (Nachrichten) und Dipauli (Zusätze) a. m. O. Neuere Angaben finden sich bei De Luca, Staatsanzeiger der oberösterr. Lande 1. Bd. 2. T. (Wien 1785) S. 932ff.; Primisser, Denkwürdigkeiten von Innsbruck 1. Stück 2. Aufl. (Innsbr. 1816) S. 118; Lemmen S. 268; Wurzbach 52. Bd. S. 185; — Bote f. Tirol 1820 S. 252ff. — Auf die Waldmann wies auch H. Semper, Mitt. des Tiroler Gewerbevereins. 9. Jahrg. 1892 S. 20 mit Nachdruck hin.

[1] Statthaltereiarchiv Innsbruck, Kunstsachen Nr. 1668.

[2] Die Innsbrucker Matriken kennen auch in der Tat vor diesem Michael Waldmann keinen Träger dieses Namens. In den Ratsprotokollen der Stadt Innsbruck (Stadtarchiv) findet sich gleichfalls erst nach 1630 ein Waldmann: «Stefan Waldmann, Schneider von Absam», Sitzung vom 16. Okt. 1631, 22. Januar 1632, 17. Juli 1732 («Schneider zu Taur»), 29. März 1835.

den Landesfürsten. Er erhielt darauf zunächst den gewünschten Freibrief für die fürstlichen Gebiete. Doch muß er später in den Dienst des Hofes aufgenommen worden sein, denn bei seinem Tode am 25. März 1658 wird er ausdrücklich als «gewester Hoffmaler» genannt[1].

Michael Waldmann d. Ae. vermählte sich am 22. Juni 1632 zu Innsbruck mit Maria Magdalena, der Tochter des oberösterreichischen Kammerkanzlisten Hans Negri (Niger) und nach ihrem Tode ein zweitesmal am 6. November 1645 mit Maria, der Tochter des Bildhauers Kaspar Gras[2]. Die Ehen waren reichlich mit Kindern gesegnet: zwölf Kinder lassen sich aus den Matriken erweisen, von denen allerdings wiederum ein Teil früh starb[3]. Von ihnen wandten sich Michael Waldmann d. J. (get. am 2. Juli 1640 zu Innsbruck) und Kaspar Waldmann (get. am 15. Juli 1657 zu Innsbruck) der Kunst ihres Vaters zu.

Michael Waldmann d. J. verheiratete sich mit Anna Konstantia Kaufmann[4], die ihm zwei Kinder schenkte: eine Tochter Maria Magdalena und einen Sohn Johann Josef Waldmann (get. am 14. März 1676 zu Innsbruck)[5]. Er suchte nun auch um das Bürgerrecht in Innsbruck an, starb aber, bevor das Gesuch erledigt wurde, am 11. Mai 1682[6]. Auf die Bitte der Witwe[7] bewilligte jedoch der Rat der Stadt am 6. September 1684, daß seine schon erwähnten zwei Kinder als Bürgerkinder eingeschrieben wurden[8].

---

[1] Sterbebuch der Pfarre Innsbruck 1622—64 f. 272'.

[2] Roschmann, Tirolis pictoria 1. Bd. S. 56. Schönach, Beiträge S. 40.

[3] Schönach a. a. O. S. 41.

[4] Das Datum der Heirat ist in den Innsbrucker Matrimonialbüchern nicht zu finden.

[5] Schönach a. a. O. S. 40.

[6] Sterbebuch der Pfarre Innsbruck 1672—1710 f. 38.

[7] Vom 22. Mai 1682. Ratsprotokolle der Stadt Innsbruck 1682 f. 48.

[8] Stadtarchiv Innsbruck, Bürgerbuch f. 265. Dasselbe verzeichnet dann f. 294f., daß sich am 8. Januar 1706 unter andern auch Joh. Jos. «Wallmann, Micheln Wallmanns, Bürgers und Malers ehelicher Sohn», als Bürgerssohn gemeldet habe.

Sein Bruder Kaspar Waldmann vermählte sich mit Regina, der Tochter des Bierbrauers und Ratsbürgers Michael Delama[1]. Nach dieser Heirat wurde auch er am 30. Juni 1684 Bürger von Innsbruck[2]. Er schwang sich später zum Ratsbürger auf: am 11. Januar 1713 wurde er aus dem «Beiseß» in den Rat selbst aufgenommen[3]. Als «Bürger des inneren Rates» starb er am 18. November 1720[4]: er hinterließ nur zwei Töchter, Maria Ursula und Anna Maria, letztere die Gemahlin des Malers Johann Michael Hudetz[5].

Die künstlerische Tätigkeit vererbte sich weiter auf Michaels d. J. Sohn Johann Josef Waldmann, Kaspars Neffen. Er vermählte sich am 12. Januar 1705 zu Innsbruck mit Maria Ursula Spilmann, die ihm nachweislich einen Sohn Johann Baptist Waldmann (get. am 20. Oktober 1708 zu Innsbruck, gest. 26. März 1712 zu Innsbruck) und fünf Töchter gebar[6]. Johann Baptist war vielleicht gleichfalls noch Maler, starb aber vor seinem Vater: dieser selbst verschied am 25. Oktober 1712[7], worauf seine Witwe am 25. Juni 1713 eine zweite Ehe mit dem Maler Michael Ignaz Mildorfer schloß[8].

Dies sind im wesentlichen die zuverlässigen Nachrichten über das äußere Leben dieser Künstler[9]. Nähere Angaben

---

[1] Schönach a. a. O. S. 41. Datum der Heirat unbekannt.

[2] Bürgerbuch f. 284.

[3] Ebda. f. 299'.

[4] Sterbebuch der Pfarre Innsbruck 1672—1710 f. 93.

[5] Schönach a. a. O. S. 41.

[6] Schönach a. a. O. S. 41.

[7] Sterbebuch der Pfarre Innsbruck 1672—1710 S. 18.

[8] Schönach a. a. O.

[9] Die Genealogie der Waldmann, die noch Roschmann a. a. O. dürftig, aber im wesentlichen richtig angegeben hatte, wurde dann durch de Luca (Staatsanzeiger a. a. O.), Primisser (a. a. O.) und auf Grund derselben im Artikel «Die Malerfamilie Waldmann» des Boten f. Tirol 1820 (S. 252 ff.) vollständig verwirrt. Es lohnt sich nicht, darauf einzugehen; hier sei nur erwähnt, daß «Johann Paul Waldmann», den auch Roschmann als Sohn Michaels d. Aelt. aufführt, urkundlich hier nicht erweisbar ist; er soll Theatermaler Leopolds I. gewesen sein (Roschmann a. a. O. 1. Bd. S. 61). Auch Wurzbachs Angaben sind unsicher. Jetzt ist die Genealogie durch

über die Ausbildung der jüngeren Mitglieder des Geschlechtes fehlen; namentlich hören wir nichts mehr, daß auch Michaels d. Ae. Söhne und Enkel in Italien waren; von Kaspar wird lediglich berichtet, daß er bei seinem Vater lernte [1].

Auch die Waldmann gingen aus dem Hofdienste hervor und erst allmählich zur Kirchenmalerei über. Von Michael d. Ae., der ausdrücklich als Hofmaler bezeugt ist, werden nur wenige Tafelbilder [2] und Fahnenblätter erwähnt; auch malte er eine «Annagelung Christi» in einer der Kapellen der Siebenkapellen- oder hl. Grabkirche, die Erzherzog Ferdinand II. erbaut hatte, die aber im späteren 17. Jahrhundert abgetragen wurde [3], sowie eine Maria auf dem Triumphbogen der — ebenfalls später im Innern umgestalteten — Servitenkirche zu Innsbruck [4]. Von Michael d. J. Werken haben wir überhaupt keine Nachricht. Die eigentlich wichtigen Glieder der Familie sind Kaspar Waldmann und sein Neffe Johann Josef Waldmann. Obwohl nicht ausdrücklich als Hofmaler bezeichnet, erscheinen sie doch wiederholt vom Hofe beschäftigt. Auch sie lieferten Theaterdekorationen und Trauergerüste: beide zusammen malten die Ehrenpforte, die von der Stadt Innsbruck beim Einzug des Gubernators Kurfürst Karl Philipp von der Pfalz (1707) errichtet wurde [5], und schmückten das beim Tode Kaiser Leopolds I.

---

die archivalischen Daten Schönachs, die hier noch durch einige von ihm übergangene Daten der Matriken und durch jene der Archivalien des Stadtarchivs ergänzt wurden, festgestellt.

[1] Roschmann, Tirolis pictoria 1. Bd. S. 61.

[2] Von Michael Waldmann ist die Kopie des Mariahilf-Gnadenbildes, die in das (von J. P. Schor gemalte) Hochaltarbild der Mariahilfkirche in Innsbruck eingefügt ist (Böhm K., Das Hochaltarbild in der landschaftlichen Pfarrkirche zu Mariahilf. Innsbruck 1912).

[3] Roschmann ebda. S. 57; Spergs. Collectanea S. 11; Dipauli. Zusätze S. 796. Ueber die Siebenkapellenkirche vgl. Tinkhauser, Diözese Brixen, 2. Bd. S. 149ff.

[4] Roschmann, Tirolis pictoria S. 57 Tinkhauser a. a. O. 2. Bd. S. 185f.

[5] Roschmann. Tirolis pictoria S. 59. Karl Philipp, der bisher in Schlesien geweilt, hielt am 11. Sept. 1707 mit Gemahlin und Sohn seinen

(1705) aufgestellte Mausoleum mit «Symbolis»; Kaspar war bei einem ähnlichen Castrum doloris anläßlich des Todes Josefs I. (1711) beschäftigt[1] und malte für das Hoftheater zu Innsbruck Vorhänge und Szenerien[2]. Aber auch größere Aufträge erteilte der Hof: Josef Waldmann zusammen mit einem Johann Waldmann, der sonst als Maler nicht erwähnt wird (wahrscheinlich seinem Sohne Johann Baptist Waldmann), und dem Hofmaler Michael Hueber schmückten im Jahre 1711 den Herkulessaal der Hofburg mit Malereien[3], die jedoch beim Umbau der Hofburg unter Maria Theresia (1765—70) untergingen. Beide zeichneten auch für den Kupferstich: sie lieferten Entwürfe für Büchertitel und Theses, zu gestochenen Porträts und Ansichten[4].

Allein solche Arbeiten nehmen in der Tätigkeit der Waldmann sichtlich nicht den breiten Raum ein wie bei den Schor. Sie erscheinen vielmehr je später desto mehr für kirchliche Aufgaben, als Freskomaler beschäftigt. Von ihnen rühren außer

---

festlichen Einzug in Innsbruck, vgl. Zoller, Geschichte Innsbrucks. 2. Teil S. 66 ff.

[1] Roschmann, Tirolis pictoria a. a. O. S. 60, 62. Diese Ehrenpforte ist uns in einem großen Kupferstich überliefert unter dem Titel: Porta. amoris et honoris Serenissimo Principi Gubernatori Carolo Philippo Comiti Palatino Rheni etc. . . . erecta ab urbe Oenipontana Anno 1707 Mense Sept. die 11», signiert «J. M. Gumpp Arch. Ing. inv. Jo. Caspar et Jo. Josephus Waltman pinxit. Joh. Frid. a Lapide sculpsit (Innsbr., Ferdinandeum).

[2] Roschmann a. a. O S. 64; Dipauli. Zusätze S. 801; es werden besonders «chinesische Szenerien» und zwei Vorhänge erwähnt, die römische Ruinen bezw. die neun Musen darstellten.

[3] Resolutionsbuch der o. ö. Regierung vom J. 1711 (Hs. Ferd. Dip. 901 S. 564). Die Waldmann erhielten 400 Gulden dafür.

[4] Titelkupfer zu «Nemesis Romano-Austriaco-Tirolensis (Gründliche Unterweisung . . . über richterliche Nachforschung) von J. Ch. Frölich von Frölichsburg, Innsbr. 1696 (gez. K. Walman, gest. v. H. Frank von Langgraffe, Wien); zu Servitus Mariana . . . seu Historia ordinis Servorum B. Mariae» v. P. F. A. M. Romer, Wien 1667 (gez. Michael Waldman, gest. v. B. Kilian). — Thesesblätter: Manipulus Decimarum sive Quaestiones decem canonicae de Decimis. Diss. v. Kaspar Ignaz Graf Königle, Innsbr. Juli 1692 (gez. v. Kaspar Waldmann, gest. von B. Kilian);

verschiedenen Altarblättern und Fahnenblättern[1] namentlich eine Reihe von umfangreichen Wand- und Deckenmalereien her, welche zu den Frühwerken des tirolischen Barockdeckenbildes gehören. Dabei tragen sie zu dessen Entwicklung in einem andern Sinne bei, als die Schor. Bei der ganzen Richtung der letzteren entwickelt sich in den Deckenbildern der Schor besonders das architektonisch-ornamentale Scheingerüst, neben welchem der figurale Teil verhältnismäßig zurückgedrängt erscheint. Die Waldmann sind von allem Anfang mehr Figural-

---

Theses ex universa Philosophia. Diss. v. J. M. Tröndlin, Innsbr. 1693 (gez. v. Kaspar Waldman, gest. v. H. A. Wolfgang), Theses ex universa Philosophia Peripatetica, Diss. v. F. A. Georg v. Firmian, Innsbr. 1714 (gez. v. J. Jos. Walman, gest. v. G. Bodenehr). — Einzelstiche: Abbildung der Hostie zu Seefeld (gez. Josef Waldmann, gest. B. S. Sedlezky, Augsb.); Ansicht der Annasäule in Innsbruck (gez. Kaspar Walman, gest. Gottlieb Wolfgang); Porträt des Jos. von Tannenberg (1707; gez. Joh. Jos. Waltman, gest. A. M. Wolfgang. Augsb.). Die vorgenannten Werke und Stiche im Ferdinandeum zu Innsbruck. Die Roschmannsche Sammlung (Univ.-Bibl. Innsbruck) enthält einen Porträtstich des jungen Kaisers Josef (gez. Kaspar Waldmann, gest. B. Kilian). Dipauli (Zusätze S. 587) berichtet weiter von einem Kupferstiche «Maria von Weißenstein» nach einer Zeichnung von J. Waldmann gest. v. G. Bodenehr.

[1] Von Kaspar Waldmann rühren (nach Roschmann Tirolis pictoria 1. Bd S. 62) her: das Hochaltarblatt zu Volders (jetzt durch ein solches von Knoller ersetzt); ein Nebenaltarbild in der Spitalkirche zu Innsbruck (nicht mehr vorhanden); ein Epitaph in der v. Malchoschen Grabstätte des ehemaligen) Friedhofes von Innsbruck; mehrere Bilder in Privatbesitz; weiter (nach Dipauli, Zusätze S. 181, 182, 412) das Hochaltarblatt der (alten) St. Nikolauskirche zu Innsbruck (hierüber auch Innsbrucker Tagblatt v. 3. Dez. 1856 S. 2105), ein Altarblatt der Kapelle zu Büchsenhausen, ein Altarblatt zu Haßlried im Pustertal. Die zwölf Apostelköpfe der Schloßkapelle von Büchsenhausen bei Innsbruck, die Dipauli (Zusätze S. 182) dem Kaspar Waldmann zuschreibt (vgl. auch Tinkhauser, Diözese Brixen. 2. Bd. S. 238; Innsbrucker Tagblatt, 5. Jahrg. 1854 S. 663) sind sicherlich nicht von ihm. Zwei Tafelbilder (Landschaften mit Staffage) verzeichnet auch der Katalog der tirol.-vorarlb. Kunstausstellung in Innsbr. 1879 (S. 18). Von Josef Waldmann: Hl. Gräber f. die Kirche der Ursulinen und die Spitalkirche zu Innsbruck; Fahnenblätter für die Junggesellenkongregation in Innsbruck (Roschmann a. a. O. 1. Bd. S. 59); nach Dipauli (Zusätze S. 180, 690) auch das ehemalige Hochaltarbild der Spitalkirche (Sendung des hl. Geistes) und ebendort eine «Erlösung der Seelen aus dem Fegfeuer», beide jetzt nicht mehr am Platze.

maler. Anfänglich gleichfalls in reiche — sei es stukkierte oder nach Art der Stukkatur gemalte — Ornamentation eingezwängt, entfaltet sich bei ihnen das eigentliche Figurenbild bis zu schließlicher Alleinherrschaft über das Gewölbe. Bei ihnen bildet sich infolgedessen auch der anfänglich noch ziemlich derbe Figurenstil selbst zu malerischen Feinheiten durch, die auf die Deckenmaler des 18. Jahrhunderts unmittelbar vorbereiten. So ergänzen sich in gewisser Hinsicht die Tendenzen der beiden ältesten Nordtiroler Familien barocker Maler, um zu den umfassenden Deckenwerken der frühen Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts hinzuleiten, die dann beide Elemente zu vereinigen suchen.

b) Die kirchlichen Fresken Kaspar Waldmanns.

Die erhaltenen Arbeiten Kaspar Waldmanns, des älteren der beiden Maler, beginnen mit den Kuppelfresken der Mariahilfkirche zu Innsbruck (Taf. 12). Die tirolischen Stände gelobten, als während des dreißigjährigen Krieges die schwedisch-französischen Truppen bis an die Grenze des Landes streiften, zur Abwendung der Gefahr im Jahre 1747 einen Kirchenbau zu Ehren Marias, deren wundertätiges Gnadenbild in der Pfarrkirche in den neuen Bau kommen sollte. Die Kirche wurde im Jahre 1649 vollendet und 1660 geweiht[1]. Da man das Gnadenbild selbst nicht erhielt, stellte Michael Waldmann d. Aelt. eine Kopie desselben für den Hochaltar her[2]; Kaspar Waldmann aber schmückte die Kuppel im Jahre 1689 mit Darstellungen aus dem Marienleben[3].

---

[1] Tinkhauser, Diözese Brixen, 2. Bd. S. 231; Neujahrswunsch des Leo-Kirchenvereins in Hötting 1903 (mit Abb. des Hochaltarblattes von Schor).

[2] Böhm K., Das Hochaltarbild in der landschaftlichen Pfarrkirche zu Mariahilf in Innsbruck (Innsbr. 1912); die Quittung des Malers vom 27. April 1654 über 10 fl. liegt im Landesarchiv Innsbruck, Abtlg. Mariahilf.

[3] Die Signatur auf dem Bilde «Himmelfahrt Marias») lautet: Caspar Waltman fc. 1689. — Das Landesarchiv in Innsbruck birgt urkundliche

Wie in Südtirol, war auch im Norden des Landes im 17. Jahrhundert der Zentralbau für neue Kirchenbauten besonders beliebt[1]. Auch die Mariahilfkirche ist eine Zentralanlage: sie ist über einem Sechseck errichtet und mit einer Sechseckkuppel gedeckt. In der Ausschmückung der letzteren spielt die Stukkatur, aus Blättern, Ranken und Engelköpfchen in ziemlich

---

Belege für die Arbeiten Waldmanns. In der Abtlg Mariahilf liegt eine «Raittung der yber die ausmalung der cupl in ainer lobl. tyrol. landtschafft Maria Hilf capellen ergangene uncosten», datiert 1689, nach welcher Kaspar Waldmann für die «sechs grossen und sechs khlainen feldungen» 334 fl. und zwar zunächst bar 234 fl. erhielt; seinem «Jungen» wurde 1 fl. verehrt. Auch die qnittierte Rechnung Waldmanns liegt bei: «Waß miehr Iro Exellenz herr Sigmund Egg der heyl. schrifft doctor titul. im namen hochloblicher tyrolischer landtschafft in dero capellen angeordnet hat, alß nemblichen die ganze cupl mit historyen außgemalt, darvor mein verdienst gedingter massen 318 fl.; widerumben absonderlichen daß obere plötel gemacht 16 fl summa 334 fl. An disen conto ist mier pezalt worden 234 fl. Caspar Waltman. maler.» Wie weitere Belege zeigen, wurden die Gemälde noch im gleichen Jahre durch ein Erdbeben am 22. Dezember 1689, das überhaupt umfassende Reparaturen an der Kirche notwendig machte, beschädigt und Waldmann mußte sie wieder ausbessern, wofür er im J. 1692 25 fl. erhielt (ebda. «Rechnung wegen der durch den grossen erdbidem Anno 1689 beschechen reparation der lobl. tyrol. landschafft Maria hülf capellen». praes. 11. Aug. 1692; quittierte Rechnung Waldmanns («Waldtmann») vom gleichen Jahre) Waldmann wurde auch zu kleineren Arbeiten in der Mariahilfkirche verwendet: er mußte im J. 1684 den neuen Hochaltar und dessen Tabernakel marmorieren und firnissen, ebenso den dortigen hl. Kreuzaltar (ebda. «Raittung, waß . . . auf erhohung des chors . . . und aufrichtung des hoch- und hl. creuzaltars ergangen». praes. 6. Mai 1686; quittierte Rechnungen Waldmanns vom 3. Nov. 1684 und 1686). — Die Kirche wurde bereits 1886 einer Restaurierung unterzogen; im vorigen Jahre (1911) folgte eine neuerliche unter Leitung von J. Deininger; die Fresken wurden vom Maler Josef Mennel gereinigt und ausgebessert (Th. Hutter. Die Restaurierung der Stadtpfarrkirche Mariahilf. Tiroler Stimmen 1911 Juli 20).

[1] Solche Zentralanlagen sind z. B. die Klosterkirche zu Volders bei Hall (1620—54) und das ihr nachgebildete St. Annakirchlein zu Baumkirchen bei Hall v. c. 1645 vgl. Hlg. M. Z. K. 1895 S. 156); die Seekapelle bei Seefeld (1628); das Marienkirchlein am Birkenberg bei Telfs, dessen Kuppel in den Zwickeln Halbfiguren der vier Evangelisten, in der Kuppelfläche in vier größeren Medaillons Marienszenen, zwischen ihnen die Figuren von vier Heiligen von einem unbekannten Maler enthält (vgl. Deininger. M. Z. K. 1895 S. 57).

derben barocken Formen zusammengesetzt, noch eine gewichtige Rolle neben der Malerei. Sie hebt die in den Kanten des Rechtecks laufenden breiten Lisenen durch kräftigen Flächenschmuck hervor und umgibt die Deckenbilder mit schweren, dicken Rankeneinfassungen. In diese Stukkaturen treten sechs größere ovale Gemälde in bunten Farben und darüber ebensoviele kleinere runde Medaillons en grisaille hinein. Jene stellen die Marienfeste, diese darauf bezügliche Symbole dar; in der kleinen Flachdecke der Laterne glänzt der Namenszug Marias in den Wolken, von Engeln umgeben. Es ist ein Deckenschmuck, der nach Gedanken und Anordnung zusammenzustellen ist mit dem Deckenschmucke der Inviolata zu Riva in Südtirol und der Frauenkirche zu Seben in Mitteltirol, von denen ersterer fast durch ein ganzes, letzterer ein halbes Jahrhundert davon getrennt ist. Doch fällt ein Unterschied auf. In den beiden letztgenannten früheren Werken waren die den Deckenrand umgebenden Darstellungen durchaus oder fast durchaus in der Ansicht von Tafelbildern gegeben und erst im Mittelbild machte sich die Untensicht bemerkbar. In der wesentlich später ausgeschmückten Mariahilfkirche ist für die größeren unteren Bilder der Standpunkt des Betrachters durchwegs etwas unter dem Bilde angenommen: die Linien der Architekturen und Einrichtungsgegenstände haben einen tiefer liegenden Treffpunkt und gelegentlich verdeckt der vordere Rand des Bodens die unteren Teile weiter hinten stehender Dinge. Freilich geschieht dies nur in bescheidenem Maße und tritt die Verkürzung namentlich in den Figuren selbst wenig zutage. Die kleineren Medaillons sind vollends größtenteils wie eingespannte Tafelbilder behandelt. Immerhin gehörte eine wenigstens mäßige Untenansicht um diese Zeit sichtlich schon so sehr zum Erfordernis jeder Deckenmalerei, daß sie auch in diesen wohl umrahmten Bildern Anwendung findet, die keineswegs als Deckenöffnungen charakterisiert sind.

Die Formensprache dieser frühesten Arbeit Meister Kaspars ist eine ziemlich handwerkliche. Es ist gut zu denken, daß er

selbst nicht in Italien war, den italienischen Stil vielmehr nur aus zweiter Hand übernahm. Die einzelnen Motive erinnern an verschiedene italienische Schulen, die Bolognesen und Römer und auch die Venetianer; aber alles erscheint provinziell vergröbert. Waldmanns Gestalten sind von ziemlich derbem Schlage: untersetzte Körper mit großen Köpfen, langen Armen und großen Händen; die Gesichter von bäurischem Schnitt, dabei aber doch oft flauer Zeichnung, mit niedrigen Stirnen, etwas klobiger Nase, zerzaustem Bart und Haar. Die Gewänder sind unruhig, bauschig und schwülstig, besonders bei den Frauen bilden die Falten schwere, dicke Schläuche. Die Madonna auf der «Unbefleckten Empfängnis» ist durchaus keine anmutige Erscheinung, die kleine Maria im «Tempelgang» eine ganz mißglückte Figur. Die Engel haben vielfach derbe, verzogene Gesichter, plumpe Leiber, übertrieben unruhige Bewegungen. Ansprechender sind die Putten. Für den geringen Umfang sind die Bilder überall sehr figurenreich; weit entfernt von der Auflockerung der Gruppen bei späteren Meistern, zeigen sie eher eine gewisse Volldrängung mit Gestalten und wirken dadurch vergleichsweise schwer und dicht. Diesen Eindruck verstärkt das kräftige, bunte Kolorit: das reichlich verwendete Ocker, begleitet von anderen gelbrötlichen und gelblichbraunen oder rosigen Tönen gibt den Grundton an; an Höhepunkten der Komposition sticht dann etwa ein grelles Blau hervor[1]. Doch finden sich auch zarter behandelte Partien: namentlich kennt der Maler den koloristischen Reiz feinfarbiger, kostbarer Gewänder. Die beste Seite ist auch hier, wie wir es schon bei andern deutschtirolischen Meistern dieses Jahrhunderts gefunden haben, eine gewisse anschauliche Erzählungskraft, die einerseits zum Volkstümlichen hinneigt, andererseits sinnig poetische Anwandlungen aufweist; z. B. ist die Geburtsszene auch hier wieder mit behaglicher Umständlich-

[1] Durch die im J. 1911 vom Maler J. Mennel ausgeführten Restaurierung haben die Bilder neuestens eine etwas blassere Gesamterscheinung bekommen als früher.

keit geschildert. Im ganzen haben wir es mit einer noch unentwickelten, etwas ländlichen Lokalkunst ausgesprochen barocken Charakters zu tun.

Das nächste datierte Werk Kaspar Waldmanns waren die laut Signatur im Jahre 1696[1] ausgeführten Malereien in der Marienkapelle der Stiftskirche von Neustift bei Brixen (Taf. 13). Die Marienkapelle ist ein schon aus dem Mittelalter stammender, im Jahre 1695 aber in barockem Stile gänzlich erneuerter Anbau der Stiftskirche an ihrer nördlichen Seite[2]. Es ist wieder ein Zentralbau: den quadratischen Raum umstehen in den Ecken kräftige, schräggestellte Pfeilermassen mit statuengeschmückten Nischen, durch Archivolten verbunden; über ihnen leiten breite Zwickel zu einer von Fenstern durchbrochenen Kuppeltrommel über, auf welcher die oktogone Kuppel ruht; gegen Norden schließt sich eine halbkuppelgedeckte Altarnische an. Die Kapelle ist ein höchst prächtiges Denkmal der kirchlichen Kunst des 17. Jahrhunderts. Die unteren Teile bis zur Wölbung prangen im Schmucke von Stukkaturen, die zu den schönsten des barocken Stiles in Tirol gehören. Sie sind viel dichter und üppiger, dabei aber flüssiger und schwungvoller als in der Mariahilfkirche; elegant gezeichnetes Blattwerk mit Muschelbekrönungen und vielen lebhaft bewegten Putten erfüllt in größtem Reichtum die Friese der Wand, die Bogenleibungen und Kuppelzwickel. In Weiß und Gold gehalten, verbindet sich dieser Stukkoschmuck mit den kräftig bunten Bildern zu einer glänzenden Gesamtstimmung wie in wenigen tirolischen Kircheninterieurs derselben Zeit; recht deutlich hebt sich die ganze Dekoration durch die sattere, schwerere Wirkung von der leichten, hellen Rokokoausstattung der Stiftskirche selbst ab. In diese Stukkaturen sind zahlreiche

---

[1] Die Signatur befindet sich auf dem linken Zwickelbild über dem Eingang (Beschneidung Christi) und lautet: Caspar Waldtman fe.: 1696.

[2] Tinkhauser, Diözese Brixen, 1. Bd. S. 281. Vgl. auch M. Z. K. 1899 S. 33.

gemalte Einzelbilder eingestreut: in den prächtig umrahmten Kartuschen der Zwickel sind die Anbetung der Hirten, die Anbetung der hl. drei Könige, die Flucht nach Aegypten, die Beschneidung dargestellt. Zu jedem dieser Bilder gesellen sich an seinem Fuße je zwei kleine, von Putten gehaltene Schilde und auch über jeder der vier Archivolten halten Engelchen je eine längliche Kartusche: diese zwölf Bildchen enthalten auf Maria bezügliche Gleichnisse. In der Halbkuppel der Chornische endlich erscheint Gott Vater inmitten zahlreicher Engel. Droben in der eigentlichen Kuppelwölbung setzt sich der Zyklus noch fort. Hier fehlen Stukkaturen: aber wieder ersetzt sie dann der Maler durch eine gemalte Dekoration in der Art der Stukkatur. Doch springt ins Auge, wie anders dies bei Kaspar Waldmann geschieht als etwa bei Egid Schor: er beschränkt sich auf eigentliches Rahmenwerk mit ein paar Gebälkfiguren und Putten, breitet hingegen keineswegs architektonische Motive aus, geschweige denn, daß sich Durchblicke öffnen. Dem Figuralen ist vielmehr möglichst viel Raum gegeben; nur tritt es eben noch immer nicht in Form einer einheitlichen Gesamtkomposition, sondern, sich der Oktogonfläche anpassend, in lauter einzelnen, bloß gedanklich zusammenhängenden Teilbildern auf. Jedes Segment enthält unten ein größeres, darüber ein kleineres Ovalbild. Die unteren Bilder stellen die Geburt Marias, den Tempelgang, die Vermählung, Verkündigung, Heimsuchung, die Darstellung im Tempel, die Himmelfahrt, die unbefleckte Empfängnis dar; die kleineren Medaillons darüber enthalten symbolische Darstellungen. Diese Kuppelbilder wirken fast wie eine Wiederholung derjenigen der Mariahilfkirche; einige gleichen unmittelbar den entsprechenden in Innsbruck, wenn auch in den Einzelheiten kleine Abänderungen vorgenommen sind. Auch das Verhältnis zum Deckenproblem ist im wesentlichen das nämliche: in allen diesen Bildern ist, obwohl sie in lauter einzelnen umrahmten Kompartimenten stehen, dennoch der Schauplatz überall wie eine halb von unten gesehene Bühne gedacht, in welcher

daher die Linien der Treppen nach unten fallen, die Kopflinien weiter hinten stehender Gestalten tiefer als jene der vorne stehenden liegen und untere Teile der ersteren unter dem Bodenrande verschwinden[1]. Recht bewußt tritt die Untensicht für das Bild in der Laterne hervor: Gottvater, Christus und Maria umstehen, je an eine der Seitenflächen in starker Verkürzung gemalt, einen mittleren leeren Raum. Deutlich ist die illusionistische Absicht besonders auch im Fresko der Apsis betont. Zum erstenmal nimmt hier das Figurenbild die Halbkuppel ganz ohne irgend eine dekorative Umrahmung ein. Wohl aber ziehen zwei Engel an den Seiten einen Vorhang auf, um so den Blick zu den Erscheinungen des Himmels frei zu machen; an dieser Stelle wenigstens ist so eine Oeffnung der Wände ins Freie angenommen. — Die Formengebung erinnert namentlich in den Bildern der eigentlichen Kuppel noch sehr an jene der Mariahilfkirche: es herrschen noch ähnliche derbe Typen, dieselbe Volldrängung des Bildes und auch das bunte, grelle Kolorit. Doch kündigt sich andererseits ein Fortschritt an: in den Gemälden der Kuppelzwickel begegnet man einer feineren, zarteren Zeichnung und Färbung, welche namentlich durch delikate Farbenmischungen und Lichtwirkungen in den Gewändern überrascht.

Das nächstfolgende Werk Waldmanns ist von geringer Bedeutung. Im Jahre 1696 wurde an die Klosterkirche der Serviten zu Volders bei Hall dank einer Stiftung des Freiherrn Johann Karl Fieger zu Friedberg die Kapelle der schmerzhaften Mutter Gottes links neben dem Eingange

[1] Eine Ausnahme macht die «Flucht nach Aegypten» im rechten Zwickel über dem Eingang, wo man die ganze Oberfläche des Bodens sieht, also Draufsicht herrscht; allein gerade dieses Bild ist bei der Restaurierung, welche die Fresken 1896 erfuhren, so gut wie neu gemalt worden; es zeigt nichts mehr vom Waldmannschen Stil. Ebenso scheint in der «Beschneidung» die Gestalt Josefs stark erneuert. In den übrigen Bildern ist Waldmanns Zeichnung und Farbengebung sichtlich gut bewahrt geblieben.

angebaut. Am 21. Juli 1697 war der Bau vollendet[1], im nächsten Jahre 1698 versah Kaspar Waldmann die Decke mit Fresken[2]. Der viereckige, halbrund geschlossene Raum ist durch eine flache Tonne gewölbt, die über dem Altar in die Rundung der Altarwand übergeht. Die Ausschmückung geschah wieder in Form einer stuckierten Decke mit gemalten Medaillons. Obwohl hier keine struktiven Linien die Trennung nahe legten, verteilt sich die Malerei — jedenfalls schon der größeren gegenständlichen Reichhaltigkeit wegen — in neun von derben Stuckranken in Weiß umrahmte Felder. Doch bekommt das mittlere Ovalfeld bereits eine dominierende Größe. Es stellt dar, wie Maria, auf Wolken schwebend, Ordenskleider an mehrere auf der Erde knieende Mönche verteilt. In vier unregelmäßig geschweiften Medaillons über den beiderseitigen Gesimsen sind rechts Christus unter den Schriftgelehrten und die Begegnung des Kreuztragenden mit Maria, links die Flucht nach Aegypten und die Darstellung im Tempel erzählt; vier kleinere Felder an den Schmalseiten enthalten Engel mit den Leidenswerkzeugen,

[1] Tinkhauser, Diözese Brixen, 2. Bd. S. 673; Geschichte und Beschreibung der St. Karl Borromäuskirche und des Klosters der Serviten bei Volders, Tiroler Stimmen 1910 Nr. 250, 261, 265, 269, 271.

[2] Auf dieses bisher in der Literatur unbekannt gebliebene Werk Kaspar Waldmanns machte mich Hochw. P. Johann Paul Moser in Innsbruck aufmerksam. Seinen Hinweis bestätigte außer dem Stil des Werkes, der gänzlich Waldmann entspricht, auch die Angabe des Liber secretarius conventus. S. Caroli Borromaei prope Volders v. 1690ff. im Klosterarchiv, wo zum 16. Juli 1698 vermerkt wird, daß der Prior des Klosters Ludwig Maria im Konvent beantragte, dem Maler «Kaspar Waldtman» für die Malerei der Kapelle der Schmerzhaften über die kontraktliche Summe noch 40 Gulden für sich und seinen Lehrjungen Viktor zu geben, ein Vorschlag, der vom Konvent mit dem Beisatz angenommen wurde, daß man dem Meister auch Wein geben möge. Die von P. Peregrin Haptmann verfaßte Chronik «Ursprung, Merk- und Denkwürdigkeiten der Servitenkirche und des Klosters bei der Voldererbrücke» von 1834/5 (ebendort) gibt (S. 29) gleichfalls an, daß Kaspar Waldmann im J. 1698 die Kapelle gemalt habe. Auch wird darin erzählt, daß seine Fresken zur Zeit, als dann Martin Knoller die Kirche selbst ausmalte, beseitigt und durch Malereien von diesem ersetzt werden sollte, was aber von Knoller selbst widerraten wurde.

als Grisaillen in Ockergelb gemalt. Das Hauptbild, hier ohne jede Untenansicht gemalt, ist eine recht geringe Leistung, in der sich die Schwächen unseres Meisters sehr stark bemerkbar machen. Auch hier aber sind dann die als Halbfigurenbilder behandelten kleineren seitlichen Darstellungen weit ansprechender; sie sind geschickt komponiert, liebevoll im einzelnen ausgeführt und namentlich die Flucht nach Aegypten und die Lehre im Tempel haben wieder etwas von der gemütlichen und herzlichen Erzählungsweise, die uns bei den deutschen Barockmalern immer wieder begegnet. Durch überraschend gute Zeichnung und feine Tönung zeichnen sich vollends die Engel mit den Passionswerkzeugen aus. Es ist, als hätte sich in diesen kleinen Nebenbildern wie von selbst eine intimere Auffassung, eine mehr ins Kleine gehende Durcharbeitung, ein Ausgehen auf versteckte Farbenreize eingestellt und so die Zersplitterung in viele Einzelfelder zum Teil eine Verfeinerung der Formensprache begünstigt[1].

Auf diese kleine Arbeit folgt das umfangreichste und namhafteste kirchliche Freskowerk, welches von Kaspar Waldmann herrührt: die Decken- und Wandbilder der Stiftskirche zu Wilten (Taf. 14). Das mächtige barocke Kirchengebäude war im Jahre 1651 begonnen, nach zehn Jahren im wesentlichen aufgebaut und 1665 geweiht worden[2]. Erst in den Beginn des 18. Jahrhunderts aber fällt die Ausschmückung der Decke. Italienische Stukkatoren statteten sie mit reicher Stuckzier aus[3];

---

[1] Auf der rechten Seite des Einganges ist eine analoge Kapelle angebaut. Sie wurde (nach derselben Quelle P. Haptmann a. a. O) auf Kosten des Grafen Ferdinand von Stachelburg im J. 1710 gebaut und der hl. Anna geweiht. Der Bau wurde im J. 1711 vollendet. Die Weihe beider Kapellen erfolgte am 22. Sept. 1718. Die Decke dieser Kapelle, die eine ganz gleiche Einteilung aufweist, ist mit Bildern aus dem Leben der hl. Anna bemalt, die eine verwandte, aber geringere Hand zeigen: der Tradition nach wurden sie von einem Schüler Waldmanns gemalt.

[2] Tinkhauser, Diözese Brixen, 2. Bd. S. 275.

[3] Hager G., Kunststudien in Tirol Nr. 84f.; ders., Heimatkunst S. 410 berichtet, daß nach einer Quittung von 1713 Bernardo Posquelle mit drei andern Italienern die Stukkaturen verfertigte.

Kaspar Waldmann erhielt den Auftrag, die Fresken zu malen. Im Jahre 1702 wurde er für die drei größeren Felder des Langhauses samt Nebenschilden, im Jahre 1703 für die Gemälde im Chor bezahlt; bis zum Jahre 1706 ziehen sich Bezahlungen für weitere Arbeiten in der Kirche hin[1]; den Abschluß der Ausmalung bezeichnet wohl die Jahreszahl 1707, die von der Wand des Orgelchors herabblickt. Es war ein großer Auftrag und bedeutete eine Ehrung für den Innsbrucker Meister, in einer der größten Klosterkirchen des Landes das gesamte Malwerk zu verfertigen. Aber auch hier mußte sich der Maler mit dem Stukkator in den Raum teilen; ja die Stukkatur nimmt hier wieder eine ziemlich ebenbürtige Stellung neben den Fresken ein. In schweren barocken Formen, weiß in weiß, schmückt sie die Gurten mit Bändern und Blumen, die seitlichen Stichkappen des flachen Tonnengewölbes mit saftigem Akanthuslaubwerk und üppigen Fruchtkränzen und tritt auch auf dem Spiegel des Gewölbes noch sehr kräftig und selbstbewußt auf, umgibt die Gemälde mit breiten Blumengewinden, füllt alle Lücken mit Ranken und streut auch figürlichen Schmuck dazwischen hinein: Adler, Puttenköpfe, Engelgestalten. Besonders

---

[1] Hochw. P. F. Danner hatte die große Freundlichkeit, mir folgende archivalische Daten zur Verfügung zu stellen. Nach den Kalender- und Rechnungsbüchern des Abtes Gregor von Stremer (1693—1719) wurden am 3. Nov. 1702 dem Maler «Volman wegen der drei verfertigten Feldungen in unserer Kirche» je 100 fl., samt den «zwei gemalenen Nebenschilden von Engeln» zusammen 300 fl. gezahlt; er verspricht dabei, um 100 fl. das vierte Feld im Chor zu malen. Am 20. Oktober 1703 vollendet «der Maler den oberen Teil der Kirche», ebenso die italienischen Stukkatoren und am 31. Okt. 1703 werden ihm für das «ganze Gemäl in Choro» 200 fl. ausgefolgt. Im J. 1706 wurden dann «dem alten herrn Woldman geben a conto des Gemäld in unserem Kirchenchor zu verfertigen 150 fl.» Nach diesen Angaben kann es keinem Zweifel unterliegen, daß das ganze Freskowerk der Wiltener Stiftskirche von Kaspar Waldmann allein durchgeführt wurde, was übrigens schon der Stil der Bilder aussagt: sein Neffe Joh. Jos. Waldmann ist entweder überhaupt nicht oder nur als untergeordneter Gehilfe mittätig; auch in den Nebenbildern finden sich trotz der starken qualitativen Unterschiede immer wieder die Typen Kaspars wieder.

dicht ist die Deckenfläche des Presbyteriums, gleichfalls ein Stichkappengewölbe, mit Stukkoschmuck beladen. Schon durch das starke Relief, mit dem die Stukkatur überall aus der Fläche tritt, die wuchtige Bildung aller Formen, das lebhafte Schattenspiel beansprucht sie Beachtung auch für sich. Die Malerei tritt trotz der außerordentlichen Ausdehnung der Deckentonne, die an sich große zusammenhängende Kompositionen erlaubt hätte, nur in Einzelfeldern auf, die im Verhältnis zur Gesamtfläche klein, fast medaillonartig erscheinen. Die Zerteilung ist hier sogar eine besonders weitgehende: neun Felder zählt allein das Chorgewölbe, zwölf die Decke des Schiffes; dazu kommen weitere fünf in den Lektorien, je ein Decken- und ein Wandbild in den sechs flachen Seitenkapellen des Langhauses und zwei Bilder über dem Orgelchor. Es ist wohl das umfassendste Beispiel einer Stuckdecke mit Malfeldern in Tirol. Das inhaltliche Programm ist ebenso reichhaltig wie wohl ersonnen. Im Chor stellt das Mittelbild die Krönung Marias dar; rings um dieses sind in acht Medaillons die Evangelisten und Kirchenväter, an den Gewölben der Lektorien Prämonstratenser Ordensheilige dargestellt: die Heiligen Gilbert und Evermod, die Seligen Gottfried und Hermann Josef. Im Hauptschiff stellt das zunächst folgende der drei größeren ovalen Bilder im Gewölbespiegel den Gründer des Ordens, den heiligen Norbert, dar, wie er aus der Hand Mariens das Skapulier empfängt; die zwei weiteren verherrlichen die Patrone des Wiltener Stifts: sie stellen die Martern des hl. Laurentius und hl. Stephanus dar. Neben ihnen enthalten die Stichkappen dreipaßförmige Schilde, in denen Engel mit den Wahrzeichen der betreffenden Heiligen schweben. Im Lektorium unter dem Orgelchor sieht man — als Gegenstück zur Himmelfahrt im Altarchor — Mariä Verkündigung; über dem Orgelchor selbst musizierende Engel und die orgelspielende Cäcilie. Die Darstellungen in den Seitenkapellen, je ein Bild an der Decke und eines an der dem Altar gegenüberstehenden Wand, beziehen sich jeweils auf den Gegenstand

des betreffenden Seitenaltars; meist ist es eine erläuternde legendäre Begebenheit an der Wand, eine biblische Parallele an der Decke. An der rechten Seite ist in der vordersten Kapelle, der hl. Kreuzkapelle, deren Altar einen Kruzifixus zeigt, gegenüber die Auffindung des hl. Kreuzes, an der Decke die eherne Schlange dargestellt; in der folgenden Kapelle mit dem Altar des hl. Norbert sieht man an der Wand die Heiligen Norbert und Bernhard vor Kaiser Lothar, an der Decke den Propheten Elias im goldenen Wagen; in der dritten, der Ursulakapelle, stellt das Wandbild die Auffindung der Heiligen mit ihren Gefährtinnen, das Deckenbild die klugen Jungfrauen dar. In den Kapellen der linken Seite begleiten das Altarbild des hl. Johannes des Täufers seine Enthauptung an der Wand, die Taufe Christi an der Decke; jenes des Heilands mit den Aposteln die Bekehrung Sauli und die unbefleckte Empfängnis; endlich das Altarbild der hl. Anna Marias Dienst im Tempel und an der Wand die hl. Anna als Schutzpatronin in der Kriegsbedrängnis des Jahres 1703: unten sieht man das Lager des bayrischen Kurfürsten Max Emanuel auf den Wiltener Feldern. Es ist so ein beziehungsreicher gedanklicher Plan, den die 40 Einzelbilder des Kirchenraumes zur Veranschaulichung bringen.

Es ist naheliegend, daß eine solche Zerteilung des Malwerkes kein Weiterschreiten im Sinne des illusionistischen Deckenproblems begünstigte. Die Deckenbilder in den seitlichen Kapellen sind schlechthin wie eingespannte Tafelbilder behandelt, meist wie in Volders als Kniestücke. Bei den Gemälden der Lektorien ist hingegen der Standpunkt etwas unter dem Rande des Bildes angenommen und das Gleiche ist ausgesprochener bei den größeren Mittelfeldern des Tonnenspiegels der Fall: die Lotrechten der architektonischen Kulissen, die hier in jede der drei Szenen mit vieler Bravour hineingesetzt sind, neigen sich nach innen zueinander, die Oberseiten der ebenen Flächen verschwinden unter ihrem vorderen Rande. Aber immer

geschieht es in sehr maßvoller Weise und schier äußert sich die perspektivische Verkürzung nur in den architektonischen Stücken: die im Vordergrunde gehaltenen Figuren behalten die gewöhnliche Ansicht bei. Eher macht sich in den zum Vorgange herbeigeeilten himmlischen Heerscharen das Streben kühner Verkürzungen geltend, namentlich auf dem Hauptbild des Chors, der Himmelfahrt Marias, wo Gottvater, Maria und Christus, die in einem Halbring in den Wolken thronen, in richtiger Auffassung so gegeben sind, daß die seitlichen Figuren höher stehen als die mittlere. Eine besonders gut geglückte Untenansicht weist auch der über dem Eingange zum Chor schwebende Evangelist Johannes auf (Taf. 14).

Eine höchst bedeutsame Wandlung aber geht in den Wiltener Bildern in formaler Hinsicht vor sich. Man sieht förmlich im Verlaufe des umfangreichen Werkes den Stil des Meisters sich entwickeln. Die Arbeit begann von der Eingangsseite des Langhauses aus und schritt gegen den Chor fort. Die Mittelmedaillons des Schiffes zeigen noch ganz den etwas derben Stil der Frühwerke: dichtgedrängte Figuren von ziemlich plumpem Schlage; kurze, stämmige Körper mit großen, wirrhaarigen Köpfen, bieder beschränkten Gesichtern in bald grober, bald schwächlich zupfiger Zeichnung, in schwulstig aufgebauschten Gewändern; drastisch volkstümliche Erzählungsweise; satte, aber auch schwere Färbung: hart aneinandergereihte Töne, unter denen Ocker und Blau vorwiegen. Doch überraschen schon in diesen Bildern einzelne ganz neue Qualitäten. Man stößt auf scharf durchgezeichnete, individuell geprägte Köpfe, wie beim Konsul in der «Marter des hl. Laurentius», und eine besondere Farbenpracht in den Kostümen, z. B. in dem brillant gemalten Ornat des hl. Stephan. Die von Engeln umgebene Madonna des Norbertbildes weist eine Anmut des Typus und einen Fluß des Gruppenbaues auf, wie in keinem der früheren Kirchenbilder Waldmanns; auch die Engel sind fast durchwegs nicht mehr so derb, von weit edlerer Zeichnung. Die Farbe hat

sich aufgehellt: noch ist in letzterem Bilde der Gesamteindruck etwas unausgeglichen, aber in einzelnen Partien verrät sich eine bemerkenswerte Herrschaft über feine Halbtöne und wirkungsvolle Farbenzusammenstellungen. Dieses vorderste Fresko des Schiffes erscheint so wie eine Wendung zu feinerem Stile. Ganz deutlich tritt die Verfeinerung aber dann in den kleinen seitlichen Schildern mit den Engeln hervor. Hier herrscht überall eine zartere Zeichnung, ein leichterer, fast flockiger Auftrag, eine hellere, duftigere Färbung als in den Hauptbildern. Die Engelfiguren sind in die länglichen Dreipässe höchst geschickt hineinkomponiert und voll anmutenden Linienzuges. Vor allem aber stößt man in ihnen auf geradezu deliziöse koloristische Reize: das Karnat ist äußerst zart, rosig, von grauen Tönen überflogen und mit roten Grübchen besetzt; die Stoffschleifen haben etwas Lichtes und Schimmerndes; die Farben steigern sich aus einem duftigen Halbtongrund zu einzelnen herausleuchtenden Pointen und es kommen feine, lichte und kühle Zusammenstellungen zum Durchbruch. Meisterlich sind besonders die beiden Engelmedaillons links und rechts vom Laurentiusbilde in Zeichnung wie Kolorit: voll diskreter Mischtöne und pikanter Uebergänge. Aehnliches gilt auch von den meisten der kleinen Medaillons im Chor; namentlich die Kirchenväter, großzügig hingesetzt, glänzen durch brillante Farbenwirkungen ihrer Ornate; auch im einfarbigen Stoffe wird jetzt eine prächtige Palette entfaltet, indem die Grundfarbe des Stoffes mit anderen Farben gehöht wird, etwa Karmin mit Blau, Grün mit Gelb, Rot mit Gelb; geradezu brillante Effekte werden vollends in den Brokaten erzielt, deren Muster nicht nur zu eigenartigen Farbenzusammenstellungen benützt, sondern auch in ihrer reizvollen Verschiebung durch die Faltenbildung virtuos wiedergegeben werden: ein Musterbeispiel ist die Gestalt des hl. Gregor. Die Prämonstratenserheiligen in den Lektorien zeigen besonders auffallend eine scharfe, spitzpinselige Zeichnung und ein lichtes, fast blasses Kolorit. Etwas ungleich sind

die Fresken in den Seitenkapellen behandelt. Manche flüchtige Arbeit fällt in die frühere Derbheit zurück; aber auch ganz feine Leistungen begegnen, wie etwa der «Elias auf dem Feuerwagen», der zwar in zeichnerischer Hinsicht Schwächen aufweist, aber den durch den Inhalt vorgeschriebenen Lichteffekt meisterlich durchführt: die Farben gehen hier förmlich im Licht auf, das Blau des Gewandes des Heiligen wird verzehrt vom gelblichen Widerschein der Flammen.

In der Wiltener Stiftskirche hat so noch durchaus das einteilende Deckenprinzip seine Geltungskraft erwiesen: nirgends ist dem Gedanken der Raumöffnung eine eigentliche Konzession gemacht, es bleibt bei bloßem Flächenschmuck; wenn trotzdem in den einzelnen Abteilungen perspektivische Verkürzungen für die Untenansicht vorliegen, so zeigt dies im Grunde nur wieder, daß man sich am Schlusse des 17. Jahrhunderts Deckenbilder, auch solche, die gewiß nicht den Anspruch erhoben, als Ausblicke ins Freie gelten zu wollen, ohne das Di sotto in su nicht mehr denken konnte. Die Entwicklungsmöglichkeiten der Felderdecke lagen in einer anderen Richtung: die Zergliederung des Malwerkes begünstigte hier eine zunehmende Verfeinerung des Stils; namentlich die kleineren Seitenfelder wurden benutzt, um alle Künste und Reize einer förmlichen Kleinmalerei zu entfalten.

Einen entschlossenen Schritt zu einer andern Deckenbehandlung zeigt erst das nächste Werk Kaspar Waldmanns, das Deckengemälde in der bischöflichen Hofkapelle zu Brixen. Sie wurde von Fürstbischof Kaspar Ignaz von Künigl (1702—1747) in ganz erneuerter Gestalt dem stattlichen Bau der fürstbischöflichen Residenz einverleibt. Das einschiffige, saalartige Kirchlein, an der Eingangswand mit einer Empore ausgestattet, durch vortretende Pilaster in Bet- und Altarraum geteilt, erhielt am flachgewölbten Plafond des Schiffes, ursprünglich auch an den Seitenwänden Gemälde von Kaspar Waldmann, die der Meister im Jahre 1708 vollendete. Der von einer

flachen Ovalkuppel gedeckte Chor hingegen wurde von einem Italiener, Carlo Lorenzi, ausgemalt [1].

Hier erscheint die Stukkatur plötzlich ganz aus der Decke verdrängt; wohl weisen noch die Wände und der Hauptbogen gegen den Chor schwere italienisierende Barockstukkaturen auf, die Wölbungen aber tragen nur Malereien. Aber auch keinerlei gemaltes Architektur- oder Ornamentwerk, wie bei den Schor, leitet von den Wänden zur Decke, das eigentliche Gemälde einschränkend, über; Waldmann versucht sich vielmehr mit einer ausschließlich figuralen Komposition, die unmittelbar über dem abschließenden Gesimse beginnt und die ganze Fläche überspannt: einer Himmelfahrt Marias. Aber freilich merkt man, wie wenig er noch einer solchen Aufgabe gewachsen war; man kann es hier im Vergleich mit dem in diesen Künsten sichtlich überlegenen Meister des Chorbildes besonders gut ermessen. In diesem Chorbild sind in schöner, bewegter Komposition Engel dargestellt, die den Namenszug Mariens umschweben. Schon die Mittel der äußeren Anlage ergeben im Chorbilde eine ganz anders starke Illusion: der Maler fingiert eine ovale Deckenöffnung, durch die man nicht nur auf Wolken in der Höhe hinaussieht, sondern durch welche die Wolken auch herein in den Innenraum zu schweben scheinen; die profilierte Einfassung der Oeffnung taucht bald in diesen über sie herabsinkenden Nebeln unter, bald aus ihnen wieder hervor. Und auf ihnen scheinen nun auch die Engelgestalten zum Teil draußen über der Oeffnung, zum Teile unter ihr im Kirchenraume selbst zu schweben: da und dort überschneiden sie den

[1] Roschmann, Tirolis pictoria 1. Bd. S. 62; ders., Reise nach der Residenzstadt Brixen 1750 S. 37; Dipauli, Zusätze S. 598, 801; Tinkhauser, Diözese Brixen 1. Bd. S. 118. Die Gemälde Waldmanns an den Wänden sind leider durch Malereien neukirchlichen Stiles von Hintner ersetzt. (Vgl. H. Semper, Wandgemälde und Maler des Brixner Kreuzganges, Innsbruck 1887 S. 12 und Mitteilungen des Tiroler Gewerbevereins 9. Jahrg. 1892 S. 20). Eine phot. Aufnahme des Bildes war infolge der Dunkelheit des Raumes nicht möglich.

Rand der Lücke. Vor allem aber sind sie nun in einer ganz konsequenten Untenansicht gegeben: ihre Körperrichtungen erheben sich über die Malfläche, ja stehen senkrecht zu dieser; die Gestalten erscheinen ungemein stark verkürzt, so daß der mittlere Teil des Körpers gelegentlich fast verschwindet, der Oberkörper unmittelbar über den Knieen zum Vorschein kommt. Auch die Schattenwirkungen und Lichtabstufungen sind in einer völlig sicheren Weise in den Dienst der Täuschung gestellt. In all dem bleibt Waldmann merklich zurück. Von vornherein ist er im Nachteil, indem er, allerdings wohl durch den Auftrag gebunden, die Tiefe seines Bildes mit der Gruppe der das leere Grab Mariens umstehenden Apostel füllt, also einer Szene, die auf dem festen Boden der Erde spielt. Nach einer fühlbar leeren Stelle über dieser irdischen Szene sieht man dann Maria, von Engeln umgeben, zur Dreifaltigkeit enteilen. In beiden Gruppen aber fällt nun die Zaghaftigkeit der Verkürzungen auf, die diesen Frühmeister von den reifen späteren Deckenmalern scheidet. Nur in sehr bescheidenem Ausmaße erscheinen die Apostel unten in jener aus der Untenansicht sich ergebenden Zurückneigung der Gestalt; die Figuren in den Wolken sind im Grunde gleichfalls alle fast parallel zur Malfläche. Die Richtung ihres Emporschwebens geht nicht senkrecht oder doch schief vom Beschauer in die Höhe, sondern nur von den tieferen zu den höheren Gestalten; trotz alles eifrigen Bemühens, ihnen allerlei Flieg- und Schwebestellungen zu geben, schweben sie zumeist wohl übereinander, aber nicht eigentlich über dem Betrachter, von der Flanke des Körpers gesehen, nicht von der Unterseite. So kommt es, daß sich der Vorgang im ganzen doch tafelbildartig repräsentiert, sich mehr vom Grunde bis zur Spitze als in die Höhe entwickelt.

Diese Entwicklungsstufe haben Kaspars kirchliche Malereien nicht überschritten. Er ist im Gegenteil in seinem wahrscheinlich spätesten derartigen Werke, den Bildern in der Kapelle des gräflich Sternbachschen An-

sitzes in Mühlau wieder zur Stukkofelderdecke zurückgekehrt. Dieses Schlößchen, auch Grabenstein genannt, enthält zwei Kapellen: die kleine Hauskapelle zur Mariahilf im Schloßgebäude selbst und ein im Hofe des Schlosses frei stehendes größeres Kirchlein. Das Schloß kam im Jahre 1709 an die Sternbachsche Familie, die es dem Verfall entriß und die Kapelle im Hofe neu erbaute[1]. In ihrem Auftrag schmückte Kaspar Waldmann mehrere Zimmer des Südflügels mit mythologischen Malereien, von denen noch unten im Zusammenhange mit anderen profanen Malereien näher die Rede sein soll. Aber auch die Malereien in der Hauskapelle wie in dem Kirchlein im Hofe gehören, obwohl nicht signiert, ihrem ganzen Stile nach seiner Hand an[2]. Die erstere, ein schmaler, gangartiger Raum im obersten Geschosse des Hauptgebäudes trägt sehr reiche, fast wuchtige Stukkaturen noch völlig barocken Stiles an Wänden und Decke. Am flachgewölbten Plafond sieht man innerhalb kräftiger Stuckrahmen ein schmales längeres Mittelbild: Maria mit Engeln, von denen einer ihr eine Krone aufsetzt, ein zweiter Reichsapfel und Kreuz hält, ein dritter ein Szepter, ein vierter einen Schlüssel trägt. In je einem Medaillon vor und hinter diesem Mittelbild sind Putten mit dem Namenszug Marias, bezw. mit einem Füllhorn, in kleineren Füllungen dazwischen Symbole Marias dargestellt. Bei Maria ist eine gewisse Verkürzung bemerkbar, die Putten entbehren einer solchen. Der ganzen Zeichnung der Gestalten nach gehören diese Malereien der späteren Zeit Waldmanns an, was gut mit der Annahme zusammengeht, daß sie erst nach 1709, unter den Sternbach, gemalt sind; auch hier sind besonders die kleinen Felder mit den Putten vortreffliche Leistungen.

Noch später dürften die Fresken der Kapelle im Hofe entstanden sein; allem Anschein nach rühren sie aus dem letzten

---

[1] Tinkhauser, Diözese Brixen, 2. Bd. S. 478.

[2] Schon Dipauli (Zusätze S. 598) teilt ihm beide Kapellen zu.

Lebensjahre unseres Malers her[1]. Die reizvollen, leider neu gefaßten Stukkaturen, die hier wieder eine Mehrzahl von Bildern umschließen, bewegen sich bereits in den zarten, leichten Formen, die etwa seit dem zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts überall in Tirol die Herrschaft gewinnen und schon ganz ins Rokoko hinüberleiten. Nochmals stellt Meister Kaspar hier das Marienleben dar: in drei größeren, vierpaßförmigen Bildern in der Mittelachse der nur ganz leicht gewölbten Deckentonne sind die Verkündigung, die Anbetung der Hirten, die Himmelfahrt Mariens dargestellt. Je sechs kleinere Medaillons auf beiden Seiten bringen dann die Gleichnisse der lauretanischen Litanei mit den entsprechenden Inschriften. Das Deckensystem ist also in diesem vermutlich letzten Werke Waldmanns noch dasjenige der Wiltener Stiftskirche. Auch hier sind die fest umrahmten Bilder für eine mäßige Ansicht schief von unten eingestellt: doch ist eine gewisse größere Leichtigkeit der perspektivischen Darstellung nicht zu verkennen. Namentlich die Verkündigung ist ein treffliches Werk; in das Säulengemach, in welchem Maria an ihrem Betpult kniet, haben sich Wolken hereingesenkt, über denen Gott Vater thront: wie hier die Nebel die das Gemach einschließenden Architekturen bald verhüllen, bald hervortauchen lassen, hat etwas Luftiges und Durchsichtiges. Die Figur der Gottesmutter ist von sicherer perspektivischer Zeichnung und voll Anmut der Erscheinung; das ganze Bild ist ein Spiel leichter, heller, fröhlicher Farben. Man sieht Kaspars Alter schon von den Morgenstrahlen des Rokoko umrötet.

c) Die kirchlichen Fresken Johann Josef Waldmanns.

Es blieb Kaspar Waldmanns Neffen, Johann Josef Waldmann, vorbehalten, die ersten Beispiele umfassender Verwirk-

[1] Tinkhauser a. a. O. gibt an, daß das Kirchlein 1721 erbaut sei. Das ist offenbar das Jahr der Weihe; denn Kaspar Waldmann, an dessen Urheberschaft in keinem Falle zu zweifeln ist, starb schon im November 1720; im Sommer dieses Jahres sind vielleicht die Fresken entstanden.

lichung des eigentlichen barocken Deckenprinzips für das nördliche Tirol zu geben. Dem jungen Maler war nur ein kurzes Leben beschert und von seinen wenigen Arbeiten sind mehrere nicht mehr erhalten[1]. Aber die Gunst des Geschickes stellte ihm früh größere Aufgaben und seine erhaltenen Werke gehen rasch über die von seinem Oheim erreichte Entwicklungsstufe hinaus und bringen das barocke Großdeckenbild entschieden zum Durchbruch.

Johann Josef Waldmann ging ursprünglich gleichfalls von dem Punkte aus, wo sein Oheim aufgehört hatte. Sein frühestes größeres Werk war die Ausmalung der Spitalkirche zum hl. Geist in Innsbruck[2]. Sie wurde unter Beseitigung eines älteren gotischen Baues nach den erhaltenen Rechnungen in den Jahren 1700—1703 unter der Leitung Georg Anton Gumps so gut wie neu erbaut und am 8. Juni 1705 geweiht. In den Jahren 1702 und 1703 schmückte Josef Waldmann das Gewölbe mit seinen Gemälden[3].

---

[1] Außer den unten zu besprechenden Malereien der Spitalkirche zu Innsbruck sind auch die von Roschmann (Tirolis pictoria 1. Bd. S. 60) erwähnten Fresken im Refektorium des Stiftes Wilten nicht mehr erhalten und ebenso die Bilder «Flucht nach Aegypten» und «Tod Marias» in der Lachmairschen und Merzischen Grabstätte im ehemaligen Friedhof zu Innsbruck.

[2] Roschmann Tirolis pictoria 1. Bd. S. 58 hatte richtig angegeben, daß die Gemälde in der Spitalkirche von Josef Waldmann seien; Dipauli hingegen (Zusätze S. 180, 691) schrieb sie unrichtig dem Kaspar Waldmann zu; dieser letzteren Angabe folgten dann irrig auch das Tiroler Künstlerlexikon (S. 269), die Nachträge zu demselben (Hs. Ferd. Bibl. 1212 S. 14), Wurzbach (52. Bd. S. 185), der Artikel im Tiroler Boten (1820 S. 252) und auch H. Semper Ueber die Restaurierung der Spitalkirche in Innsbruck, Mitteilungen des Tiroler Gewerbevereins, 9. Jahrg. 1892 S. 20). De Luca (Staatsanzeiger der österr. Lande 1. Bd. 2. T. S. 932ff.) hatte die Malereien in der Spitalkirche gar allen vier Brüdern Waldmann, die er konstruierte, zugeschrieben. Nach den unten mitgeteilten archivalischen Daten wird kein Zweifel gelassen, daß Josef Waldmann der Autor der Gemälde ist, wie dies Deininger M. Z. K. 1892 S. 250, allerdings ohne Beleg, wieder richtig angegeben hatte.

[3] Das Stadtarchiv Innsbruck enthält eine «Aufschreibung über den empfanng und ausgaben wegen des statt spittalls alhier den 10. May anno

Dieses Malwerk Josef Waldmanns ist nicht mehr erhalten: bei einer Restauration im Jahre 1892 wurden die Bilder Wald-

---

1700 angefangenen kirchen paw» in Original und Kopie. Danach begannen die Ausgaben für Baumaterialien am 27. Dez. 1699 (f. 15), die Tagschichten für Maurer und Zimmerleute am 16. Mai 1700 und zogen sich bis in den Sommer 1703, vereinzelt auch noch in die Jahre 1704 und 1705 hin (f. 27 ff. 39 ff.). Die alte Kirche scheint größtenteils abgetragen worden zu sein: am 16. Mai wurden die Maurer bezahlt, «so mit abbrechen des spitalturmes den anfang gemacht» (f. 39), am 29. Mai die Arbeiter, «so das kirchengewölbe abbrochen» (f. 39), am 19. Juni die Maurer, «so die zwei zwergmauern abbrochen», am 26. Juni die Maurer, «so die zwergmauern abbrochen und allbereit völlig auf den grund gemauert», am 4 Juli die Maurer «wegen grundgraben bei sakristei» (f 39′); ebenso wurden am 16. Mai 1700 Tagwerker bezahlt, die bei Abtragung des Spitalturmes mitgeholfen (f. 54), am 29. Mai Arbeiter, die bei Abtragung des Turmes und Kirchengewölbes geholfen (f. 54), am 10. Juni «Rauharbeiter» für «völlige grabung des grundes für sakristei» (f. 55 und 55′). Danach ist mindestens die Abtragung des Turmes und des Kirchengewölbes gesichert. Einmal wird in der Rechnung Gumpp (ohne Vornamen) genannt: am 17. April 1701 wurden dem Georg Renn, Steinmetz und Maurermeister, für 200 Stück Steine, «so des herrn paumeisters Gumppen bericht nach 800 schuh halten», 220 fl. bezahlt (f. 46′). Auch die Ausgaben für die meisten anderen Handwerker hören im J. 1703 in geschlossener Reihe auf. Schon am 8. Juli 1701 wurde übrigens Anton Kupprian, Ratsbürger und Goldarbeiter in Innsbruck, für die Vergoldung des kupfernen Knopfes und der Taube auf dem Spitalkirchenturm bezahlt (f. 24) und am 9. Sept. desselben Jahres Maximilian Wolf, Handelsmann in Innsbruck, für Blech für den Turm (f. 24′); am 8. Nov. erhielt der Bürger und Maler Matthias Reiser in Innsbruck für die Bemalung der vier größeren und drei kleineren Drachenspeier an den Rinnen sowie für das Anstreichen der (Turm-)Kuppel 28 Gulden (f. 25′). Das alles zeigt die Fertigstellung des Turmes und Daches. In diesem Herbst muß auch sonst die Kirche notdürftig unter Dach und Fach gebracht worden sein, da am 21. Nov. 1701 der Maler Hans Georg Gandtner «wegen auf die kirchweih von wasserfarben gemachte platt und andre arbeiten bei dem interim aufgerichteten choraltar» bezahlt wurde (f. 25). Auch erhielt am 10. Dez. Konstantin Reiser, Bildhauer in Innsbruck, «wegen gemachten laubwerchs von mauer an dem hinteren teil der Kirchen gegen dem gottesacker» 2 fl. und Michael Hänn, Wachsbossierer, «um etwas gemachter stukkaturarbeit am vorderen teil der kirche» (der Fassade) 5 fl. 45 kr. (f. 26). Am 2. Jänner 1703 wurde dann bereits der Glaser Andrä Närr für seine Arbeit mit 108 Gulden bezahlt: es waren offenbar die Fenster der Kirche. — Im Frühjahr 1702 begann die Ausstattung des Inneren mit Stukkaturen. Am 15. Juni 1702 wurden dem Andrä Hueber, Gipsmeister zu Brixlegg, 50 Zentner Gips bezahlt (f. 16′) und von ihm dann noch weitere Lieferungen bezogen,

manns durch neue von M. Gheri und A. Siber ersetzt[1]. Aber die Stuckverzierung und mit ihr die ganze Disposition des Deckenschmuckes ist erhalten. Das Stichkappengewölbe bedeckt eine ungemein reiche und höchst reizvolle, aus üppigen Ranken und vielen in starkem Relief heraustretenden Putten zusammen-

---

so noch am 20. März 1703. Auch Helmperger, Gipsmeister in Brixlegg, lieferte am 22. März 1702 Gips (f. 18). Am 10. Nov. 1702 erhielt Johann Ordenlich, Pinselmacher, für Pinsel, die er den Stukkatoren lieferte, 3 Gulden (Beil. zu f. 67, Kopie f. 66), am 27. Dez. 1702 der Hafner Philipp Leßl für Leim für die Stukkatoren 2 Gulden (ebda.).

Schon im J. 1702 begann auch Josef Waldmann seine Tätigkeit. Am 11. Juni dieses Jahres wurden «Herrn Johann Josef Waldmann maller (wegen des in fresco gemachten Englischen Gruß in chor bezalt 15 fl. Beil. zu f. 26 des Originals; die Taufnamen stehen auf einer vom Schreiber zuerst offen gelassenen Lücke und wurden von ihm, jedenfalls aber von alter Hand dann hineingesetzt; die Kopie f. 65 schreibt irrig Johann Adam Waldmann); weiter am 11. Juli 1702 «aber ime herrn Waldmann a conto der angefrimbten mallerey arbeit in gewölbm sag schein zalt 50 fl.», woran sich weitere Zahlungen am 10. Aug., 14. Sept., 31. Okt. zu je 50 fl. reihen (ebda.). Am 5. Mai 1703 erhielt er 13 fl., am 9. Aug. 10 fl., am 25. Okt. zu handen seiner Mutter 15 fl., am 31. Dez. 1703 «zu velliger abfertigung» 70 fl., im ganzen also für das Gewölbe 308 fl. (ebda.; Kopie f. 65, 65'). Er lieferte dann weiter zwei gemalte goldene Scheine für Luftlöcher im Gewölbe, die «der verwittibten Waldmannin mallerin», also seiner Mutter, gezahlt wurden. — Im Sommer 1703 wurden auch schon die kleinen Nebendinge vollendet: am 14. Juli 1703 wurden die 14 Buch Gold, mit denen man die Buchstaben auf den «kleinen schilden» vergoldete, bezahlt, am 25. Okt. 1704 erhielt Hans Georg Gantner, Maler, für «zwölf vergoldete zeichen bei den Aposteln» 15 fl. (ebda.). — Schon war auch für die Altäre Sorge getragen worden: am 25. April 1703 bekommt Antoni de Florian «wegen der angefrimbten zwei seitenaltäre» 7 fl. (Beilage). Ernstlich wurden sie aber erst 1705 gebaut: am 23. Juni 1705 zahlte man, «als ein teil vom marmelstein altar ankommen, den auflegern, so solche ab und in die spitalkirchen gelegt» 1 fl.; am 9. Juli 1705, als wiederum drei Fuhren mit den marmorenen Altären ankamen, den Auflegern 1 fl. Zum 8. Juni 1705 erwähnt das Rechnungsbuch selbst die Weihe der Kirche (f. 68). — Vgl. über die Spitalkirche auch Tinkhauser, Diözese Brixen 2. Bd. S. 141; Gurlitt, Geschichte des Barockstiles in Deutschland S. 158.

[1] Ueber die Restaurierung vgl. M. Z. K. 1892 S. 250. — H. Semper (Mitt. des Gewerbevereins 1892 S. 20) war der Ansicht, daß die Gemälde noch gut zu erhalten gewesen wären.

gesetzte Stukkatur [1]; in sie sind siebzehn größere und kleinere Malfelder eingelassen, die Szenen aus der Geschichte Christi und Marias darstellten. Am Triumphbogen sah man die Verkündigung Mariens, in den mittleren Hauptfeldern des Langhauses die Erschaffung der Welt, Christus unter den Aposteln und eine Szene aus dem Marienleben. Zu beiden Seiten dieser Mittelbilder waren rechts Marias Tempelgang, die Erziehung Marias, die Vermählung und die unbefleckte Empfängnis, rechts Christi Darbringung im Tempel, die Kindheit Christi, Jesus unter den Schriftgelehrten und die Taufe Christi wiedergegeben [2]. In den Ecken thronten die Evangelisten. Dazwischen waren noch kleine Feldchen mit Emblemen, unter welchen die einzelnen Teile des Kirchengesanges Veni S. Spiritus geschrieben standen [3]. Es war also ein Kirchenwerk ganz in der Art desjenigen Kaspar Waldmanns in der Wiltener Stiftskirche oder der Sternbachschen Schloßkapelle: ein ganzer Zyklus einzelner, in Kartuschenfelder eingerahmter, über das Gewölbe planmäßig verteilter, von Stukkatur umgebener Gemälde.

Aber schon in dem nächsten Werke schwingt sich Johann Josef Waldmann über diesen Stand hinaus. Er malt die Decke der Sebastianskapelle des ehemaligen Schlosses Turneck zu Rotholz bei Jenbach (Taf. 15). Dieses stattliche Talschloß, das einst Erzherzog Ferdinand II. sich als Jagdsitz hergerichtet und mit seiner zweiten Gemahlin Anna Katharina von Mantua mit Vorliebe bewohnt hatte, kam durch die Verleihung vom 20. Februar 1704 an die Freiherrn von Tannenberg [4]. Der erste Lehensinhaber, Josef Freiherr von

---

[1] Ueber sie Hager G., Heimatkunst S. 412.

[2] Ich folge mit diesen Angaben H. Semper (a. a. O.), der die Bilder vor ihrer Beseitigung beschrieb.

[3] Primisser, Denkwürdigkeiten von Innsbruck S. 109.

[4] Tinkhauser, Diözese Brixen, 2. Bd. S. 761. — Ueber die Vorgeschichte des Schlosses handelt ausführlich J. Zawodny, Rottenburg, Fremdenzeitung. Zentralorgan zur Förderung des Fremden- und Reiseverkehrs in Oesterreich, Wien-Salzburg-München, 12. Jahrg. 1899 Nr. 20 ff., berichtet

Tannenberg, nahm bedeutende Aenderungen an dem Gebäude vor; er ließ auch die dem hl. Sebastian geweihte Schloßkapelle, die schon Ferdinand II. erbaut hatte, einreißen und so gut wie neu aufbauen [1]. Dieser Tannenberg, der, wie wir hören werden, auch schon Kaspar Waldmann im Jahre 1700 mit Malereien in seinem Palais zu Schwaz betraut hatte, ließ durch Josef Wald-

---

jedoch nichts über die Fresken der Kapelle. Das Schloß steht jetzt als landwirtschaftliche Landesanstalt in Verwendung. Der «Bericht über die 25jährige Tätigkeit der landwirtschaftlichen Landesanstalt Rotholz» (ohne Jahr und Ort) enthielt gleichfalls einen von K. Schwarz geschriebenen Abriß über die Geschichte des Schlosses S. 7 ff. und eine Abbildung des Innern der Kapelle, doch nichts über den Maler derselben.

[1] Tinkhauser, Diözese Brixen, 2 Bd. S. 761 f. berichtet, daß die alte Kapelle im J. 1730 niedergerissen und eine neue an Stelle der alten Sakristei erbaut wurde. Diese Nachricht ist, soweit es sich um die Jahresangabe handelt, sicher irrig. Im Archiv des fürstbischöfl. Ordinariates zu Brixen befindet sich, wie mir Herr Monsignore Raffl, fürstb. Mensalverwalter, auf meine Anfrage mitzuteilen die Güte hatte, ein Schreiben von Franz Wilhelm Freiherrn von Enzenberg, Dechant zu Fügen, vom 13. Januar 1747, in welchem, offenbar anläßlich der in diesem Jahre erfolgten Errichtung einer Schloßkaplanei, die Visitation der Schloßkapelle erörtert wird. Dabei heißt es: «Nachdem der letztverstorbene herr Baron von Tannenberg das alte Schloß eingerissen, so ist mit selbem auch die kapelle eingeschlagen worden, also zwar, daß von der alten Kapelle nichts mehr zu sehen, sondern die neue an denjenigen ort angebaut worden, allwo früher die sakristei von der alten gestanden». Der im J. 1747 letztverstorbene Tannenberg kann nach der Genealogie des Hauses nur Josef Freiherr von Tannenberg, der erste Lehensinhaber des Schlosses, sein (Mayrhofen, Genealogien des tirolischen Adels, Hs. im Ferdinandeum Innsbruck, 2. Bd.): er starb im J. 1721; der Umbau des Schlosses und der Kapelle kann also nicht im J. 1730 erfolgt sein. Es ist von vornherein wahrscheinlich, daß der Umbau vielmehr bald nach der Lehensübernahme geschah. In der Tat bestätigen dies die Archivalien, die aus dem Nachlaß der Tannenberg in den Besitz ihrer Erben, der Grafen von Enzenberg, übergegangen sind. Das gräfl. Enzenbergsche Archiv zu Schwaz enthält unter Lit. S (Rotholz) fasc. I. Abt. 7 eine «Relation von den durch die o. ö. hofkommission zur beaugenscheinigung und kostenberechnung mit dauerhafter Herstellung der Rottenburgischen gebäude abgeordnete cammer- und bauschreiber J. A. Haldenberger und B. L. Derflinger, welcher kosten sich bei den in Rotholz gelegenen gebäuden auf 13 544 fl. 4 kr. beläuft», datiert vom 31. Mai 1704. Und ein der Abt. 8 beiliegender, im 19. Jahrh. geschriebener Akt über Meliorationen in der Herrschaft Rottenburg am Inn» bezieht sich gleichfalls auf diese «Relation der Kommission, welche

mann im Jahre 1706 die neue Schloßkapelle mit Fresken schmücken[1].

Johann Josef Waldmann fand hier ganz ähnliche äußere Verhältnisse vor, wie Kaspar in der Hofkapelle zu Brixen: einen einschiffigen, saalartigen Raum mit halbrundem Abschluß, von ungefähr ähnlicher Größe; nur auf einer Seite mit Fenstern ausgestattet: eine nahezu flache, nur mit leichter Kehle aus den Seitenwänden hervorgehende, dann aber sich ganz ausebnende Decke. Wie in der Brixner Hofkapelle wird sie auch hier nun zu einer einzigen Figuralkomposition, für die Fiktion einer weiten Oeffnung ins Freie verwendet. Aber Josef Waldmann motiviert dieselbe doch schon viel wirksamer als sein Vorgänger. Er versäumt nicht, das Ausgehen der Seitenwände in die Luft mit besondern Mitteln anschaulich zu machen. Die Wände sind mit gemalten Pilastern und Nischen dekoriert und enden ringsum mit einem gleichfalls gemalten Gesimse: dort droben stehen noch goldene Vasen und Körbe mit bunten Blumen. Und nun senken sich die Wolken mehrmals über

---

am 31. Mai 1704 den Zustand der lehenbaren Gebäude untersuchte». Danach waren am Schloß Turneck sowohl als in den übrigen Gebäuden bedeutende Reparationen nötig, welche nach dem Kostenvoranschlage eine Summe von 13 544 Gulden erforderten. Es werden dann weitere Verbesserungen und Umbauten in der Folgezeit verzeichnet, unter welchen aber von einer solchen im J. 1730 keine Spur ist. Alle Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß sich eine so bedeutende Summe, wie die nach diesem Schriftstück im J. 1704 veranschlagte, auf die von Josef Freiherrn von Tannenberg durchgeführten Veränderungen des Schlosses bezog oder daß diese doch wenigstens mit den erwähnten Reparaturen Hand in Hand gingen. Leider läßt sich der Sache nicht weiter beikommen: die Raitbücher der Rotenburgischen Herrschaft (im Archiv Enzenberg), die ich daraufhin durchsuchte, enthalten keine Angaben über diesen Umbau. Bei Durchsicht dieser Akten unterstützte mich in freundlicher Weise der gräfl. Archivar, Herr Inspektor Bayer.

[1] Daß die Fresken von J. J. Waldmann herrühren, berichtet zuerst Roschmann, Tirolis pictoria, 1. Bd. S. 58 und nochmals in seinen «Gesammelten Notizen» (Hs., Ferd. Innsbruck, Dip. 919 ohne Seitenangaben), wo er auch die Gegenstände der Malereien übereinstimmend mit den heutigen Gemälden angibt (vgl. auch Dipauli, Zusätze S. 414). Der Stil

das Gesimse herab, verdecken auch wohl Teile der Postamente und Sträuße und scheinen so vor dem Gesimse, halb schon im Innenraum zu schweben. An der Altarseite verliert sich schon die Pilasterstellung selbst scheinbar in den Wolken.

In der Deckenöffnung hatte Josef Waldmann zum Vorteil der Illusion ein Schauspiel darzustellen, das sich lediglich in den Wolkenhöhen abspielt: man sieht in der Mitte die Dreifaltigkeit thronen; rings schweben Engel, welche die Attribute des hl. Sebastian, Helm, Rüstung, Schild, Waffen, Fahne, Pfeile, tragen; am Rande aber, zum Teil auf Wolken, zum Teil auf dem Gesimse selbst, stehen große Genien, welche verschiedene Musikinstrumente spielen. In der Wölbung über dem Altar erscheint noch das Auge Gottes, von Putten umringt. Auch in diesem figuralen Teile nun faßt der jüngere Meister das Deckenproblem fester an als sein Vorgänger. Die randlichen Gestalten stehen mit den Köpfen gegen die Mittelachse des Bildes, senkrecht auf das Gesimse, die im Spiegel angebrachten Gestalten hingegen senkrecht auf die Altarwand: am Eingange

---

der Malereien zeigt völlige Aehnlichkeit mit denjenigen der signierten Kuppel in Rattenberg. Es gelang mir, im Enzenbergschen Archiv zu Schwaz auch einen urkundlichen Beleg zu finden. Unter Lit. S (Rotholz) fasc. I. Abt. 8 findet sich ein «Conto von Herrn Johann Pfeiffer», in dem die Zehrungen vermerkt werden, die der Bildhauer H. Jenewein von Innsbruck und der Maler Josef Waldmann bei ihm erhielten. Hier heißt es: «1706 seit 7. Juni unzt 12 sept. ist mier herr Joseph Waltman von Insprugg für schlaffgelt verpliben 5 fl. 34 kr. und für genosne zimer und andere miehwaltung 8 fl., (zusammen) 13 fl. 34 kr., so ihre gnaden herr herr von Tanenperg zu bezolen übernomben hat. 1706 den 29 sebt. bis ersten Ot. zert h. Jenewein N. pilthauer von Insprugg mit deß h. Waltman sein gesellen auf ihro gnaden herrn herrn von Tannenperg von kuechl et keller 2. fl. 49 kr.» (Auch verrechnet in der Amtsraitung der Herrschaft Rottenburg 1706 f. 97.) Diese Angabe zeigt, daß Josef Waldmann den ganzen Sommer 1706 auf Kosten des Freiherrn von Tannenberg zu Rotholz weilte und stellt so außer Zweifel, daß die Kapelle im J. 1706 vollkommen fertig gebaut war und Josef Waldmann die Fresken malte. Der hier genannte Bildhauer Jenewein ist jedenfalls Jenewein Lechleitner, von dem Roschmann (Gesammelte Notizen Dip. 919) angibt, daß er «auf dem Altar einen schönen Sebastian und überhaupt den ganzen Altar trefflich inventiert habe».

stehend, soll man die mittleren Gestalten sich zugewendet, die seitlichen hingegen diesen zugekehrt sehen. Sorgfältig ist bei den auf dem Gesimse stehenden Engeln berücksichtigt, daß ihr Fuß von dem Vorderrand des Gesimses überschnitten wird; andererseits verdecken sie manchmal ein wenig die Blumenvasen und sollen dadurch innerhalb dieser stehend erscheinen. Andere stehen vollends auf den im Innenraum schwebenden Wolken. Waldmann folgt so der konsequenten Vorstellung einer sich in ihrer ganzen Ausdehnung unmittelbar über dem Wandschluß aufschließenden Decke; er läßt die Figuren teils den Rand der Oeffnung umstehen, teils sich von demselben loslösen und auf innerhalb des Gesimsrandes über dem Kirchenraum gedachten Wölkchen aufruhen. Er berechnet im ganzen die Stellung der Gestalten auf einen etwas innerhalb des Einganges weilenden Beschauer, so daß die über der Eingangswand gemalten Figuren am stärksten verkürzt sind, während die Putten, welche im Grunde des Bildes das Auge Gottes umgeben und auf die schon in die senkrechte Wand übergehenden Teile der Chorwölbung zu stehen kommen, so gut wie in der Vorderansicht erscheinen. Und auch die koloristischen Anforderungen sind dem Maler wenigstens bewußt. Das ganze Gemälde ist in ziemlich hellen, leichten Tönen gehalten, die randlichen, näher schwebenden Figuren aber doch in kräftigeren, bunteren Farben, die Dreifaltigkeit in der Mitte ganz in den Duft der Ferne gehüllt.

Dennoch wird man sich keinen Augenblick im unklaren sein, wie unzulänglich die perspektivischen Mittel auch hier noch sind. In so kühnen Bewegungen sich auch der Maler versucht, die Verkürzung reicht nicht aus. Bei den beiderseits auf den Gesimsen stehenden Gestalten müßte sich ja die Richtung der an die Wände gemalten Pilaster in der Körperrichtung fortsetzen: statt dessen ragen die Figuren fast unverkürzt wagerecht vom Gesimse weg in das Bild herein. Etwas glaubhafter wirken die vom Gesimse losgelösten Randfiguren, die man sich als schief gegen die Mitte emporsteigend denken

kann. Auch mit einem andern Umstande hat der Maler nicht gerechnet. Die von den Seitenwänden aufragenden Figuren reichen mit ihren Köpfen bis unmittelbar zu den Mittelfiguren, deren Richtung die entgegengesetzte ist: unmittelbar benachbarte Gestalten haben daher in dieser Zone des Deckenbildes beiderseits um einen rechten Winkel differierende Körperrichtungen. Spätere Meister haben sich über diese Schwierigkeit dadurch hinweggeholfen, daß sie verhältnismäßig kleine Gestalten in möglichst großen Abständen, durch Wolkenmassen voneinander getrennt, in der Deckenfläche verteilten; daß sie dieselben einerseits mehr zu Gruppen zusammendrängten, um andererseits zwischen den Gruppen um so größere leere Räume zu gewinnen. Waldmann, der den Meistern des 17. Jahrhunderts eigentümlichen gleichmäßigen Füllung des Bildraumes nach nahestehend, nimmt die Gestalten zu groß und einander zu nahe, als daß durch die Zwischenräume solche Diskordanzen verschleiert würden und der Eindruck der Entfernungen, die den Größenveränderungen und Lichtunterschieden entsprechen würden, überzeugend entstünde. Hier sind lauter einzelne Gestalten in ziemlich gleichen Abständen über die Fläche ausgeteilt, ohne eigentliche Gruppenbildung; es ist eine Anordnung, lockerer und weitmaschiger als bei früheren barocken Werken, aber noch gleichmäßig und sozusagen eintönig, ohne die reizvollen Launen der Rokokokomposition. Immerhin macht das Deckenfresko in seiner loseren Anordnung, in seinen hellen, duftigen Tönen einen anmutenden und graziösen Eindruck.

Nicht lange hernach war es Josef Waldmann vergönnt, sich mit der Ausmalung einer mächtigen Vollkuppel versuchen zu können.

Das Kloster der Augustiner-Eremiten zu Rattenberg im Unterinntale ging, nachdem Kirche und Wohnhaus im Kriegsjahre 1703 schwer gelitten hatten[1], im

[1] Marian, Austria sacra (Geschichte der weltlichen und klösterlichen Klerisei), 2. Teil 4. Bd. Wien 1782) S. 13. — Seit 1817 ist es Servitenkloster.

Jahre 1707 an einen gründlichen Umbau der Kirche im barocken Stil, der sich bis 1709 hinzog[1]. Im Jahre 1707 wurde die an die nördliche Seite der Kirche angebaute Eccehomokapelle erbaut; ein Italiener, Paul Dealio[2], schmückte sie mit Stukkaturen, Johann Josef Waldmann mit Malereien. Im Jahre 1708 und

[1] Dies ergibt sich aus der im Archiv des Servitenklosters zu Rattenberg (in zwei Exemplaren) vorhandenen «Pau raittung yber in den anno 1707ten, 1708ten und 1709ten gefierte gebey als erstlichen zu machung der neyen canzl. zwayen portalen vor dennen kirchthüren, abprechung des alten gloggen- oder kirchthurn und widerauffsezung des neyen, nit weniger, was sich mit erpaunng des vordern theil der kirchen oder chor und selbiger cupl, auch in dem kreizgang der Ecce homo capellen und anderes erloffen hat». Aus ihr geht hervor, daß im Sommer 1707 am 21. August begonnen wurde, die Eccehomokapelle zu erbauen; der Bau zog sich in diesem Jahre bis zum 24. Dezember hin. Die Stukkaturen dieser Kapelle lieferte Paul Dealio, der «für die neue Kanzel, zwei Kirchenportale und andere cirata in der kirchen, nicht weniger für seine arbeit in der Eccehomocapelle» 356 fl. erhielt. Im J. 1708 wurde der alte Kirchturm abgebrochen und ein neuer aufgebaut, ebenso der Chor errichtet. An Ausgaben für die Maurer sind vom 10. März bis 24. November in diesem Jahre 1580 fl. 22 kr., für andere Handwerker und für Baumaterialien 1784 fl. verrechnet. Im J. 1709 werden die Ausgaben, «was mit prosequirung dises vorstendten kirchenpauß und archiv, auch ybersetzung dero kuchl sowollen an schichtengelter als andern requisiten und mallerey, auch stokhatorarbeit sonderbar des choraltar das 1709te jar beloffen hat», mit 577 fl. beziffert; die Schichten für Maurer, Zimmermeister, Stukkatoren ziehen sich vom 11. Mai bis in den November hin. Im J. 1710 und 1711 findet sich hingegen nur mehr eine kleine Ausgabe an einen Andrä Prädler für 52 Schichten, welche er dem Stukkator beim Choraltar verrichtete (13 fl.), und eine zweite für zwei Maurergesellen, welche das Steinpflaster und drei Stufen im Chor gelegt, auch den Chor und die Kirche geweißt hatten (36 fl.); die andern Ausgaben dieser Jahre beziehen sich auf Stukkatoren und Maler: der Bau der Kirche war 1709 fertig geworden.

[2] Dieser Paul Dealio ist sicherlich identisch mit dem Paolo d'Aglio, welcher zusammen mit Diego Francesco Carlone im Jahre 1705 und 1706 mit der Ausführung der Stukkaturen in der Kollegienkirche zu Salzburg und am Hochaltar dieser Kirche betraut wurde (vgl. Oesterr. Kunsttopographie IX. Bd. S. 237, 248; H. Tietze, Zwei Zeichnungen Fischers von Erlach für die Salzburger Kollegienkirche, Jahrb. der k. k. Zentralkommission 1911 S. 107). Er gehört somit zur bekannten oberitalienischen Baumeister- und Stukkatorenschule der Allio (Aglio, Lalio); über sie A. Ilg, Berichte und Mitt. des Wiener Altertumsvereines 1886 S. 115 und J. Wastler, M. Z. K. 1887 S. CLXVI und CLCVIII).

1709 aber wurde der Chor der Kirche selbst umgebaut: er erhielt eine imposante ovale Kuppel über vier Hängedreiecken. Schon 1709 begann die Ausschmückung auch dieses Raumes mit Stukkaturen und Malereien und zog sich bis 1711 hin: erstere dürften wohl durch denselben italienischen Meister hergestellt worden sein; die Ausmalung der ganzen Kuppel samt allen «Feldungen» erhielt wieder Josef Waldmann, der dort auch seine Signatur angebracht hat[1].

Die Eccehomokapelle ist ein kleiner viereckiger Raum, den, über vier Zwickeln ansteigend, eine oktogone Kuppel mit Laterne deckt. Hier wurde nochmals die stuckierte Felderdecke angewendet: aus reizvollen Stukkaturen auf gelblich getöntem Grunde, die schon die ausgesprochenen Formen des Rocailleornamentes zeigen, heben sich, abwechselnd in bunten Farben und als rötliche Grisaillen gemalt, acht ovale Medaillons heraus, welche Passionsszenen darstellen: Oelberg, Verspottung, Geißelung, Dornenkrönung, Kreuztragung, Kreuzigung, Beweinung, Grablegung; von den Zwickeln schauen Patriarchenfiguren herab. Die Deckenbildchen sind völlig tafelbildmäßig gemalt,

---

[1] Nach der genannten Bauraitung wurden im J. 1707 «Herrn Joseph Waltman mallern zu Ynsprugg fir obbemelte capellen auszemalen» 130 fl. bezahlt. Das Raitbuch verzeichnet dann an späterer Stelle. ohne genauer die Jahre zu scheiden, «was in dem 1709ten, 1710 und 1711ten jar dennen herren stokhatoren und mallern. item goltschmidt. auch andern handwerchsleiten und um paw material ist bezalt worden»: erstlichen den herrn stokhatoren fir außzierung des völligen chors von stokhator arbeit und des neygemachten chor altars 1300 fl.; herrn Johann Joseph Waltman mallern zu Ynnsprugg fir ausmalung der ganzen cuppl in chor und allen veldungen 800 fl.» — Die Signatur Waldmanns, die in dem rechten Zwickel über dem Chorumgang angebracht ist: lautet: «Jo: Josephus Waltman fecit.» — Fälschlich weist Roschmann, Tirolis pictoria, 1. Bd. S. 62 die Malereien in der Augustinerkirche dem Kaspar Waldmann zu. — Stukkaturen wie Malereien wurden im J. 1893 einer Restauration unterzogen: die letzteren durch den Maler Josef Gold, der auch die neueren Malereien in der ursprünglich unbemalten Decke des Schiffes ausführte; dies besagt eine Inschrift auf der Innenseite des Chorbogens: Imagines restauravit Josefus Gold, decoravit Eduard Sailer 1893. Ueber diese Renovierung vgl. Tiroler Stimmen 1895 Nr. 114, Beilage.

es sind flüchtige, untereinander ungleiche und teilweise stark restaurierte Arbeiten[1].

Anders in der imposanten, 30 Meter im Umfange, 7 Meter in der Höhe messenden Kuppel des Chores (Taf. 18—19). Hier sind alle Stukkaturen und kleinen Nebenbilder unter den Ansatz der eigentlichen Wölbung verwiesen. Die Laibungen der seitlichen Bogen und die unter diesen entstehenden Lünetten tragen kleine runde, ovale und länglich viereckige Bildfelder mit Szenen aus dem Leben des hl. Augustinus[2]; in den Kuppelzwickeln thronen die vier Evangelisten, in großzügiger Breite hingesetzte Gestalten mit vortrefflich gezeichneten Köpfen, freilich zum Teil stark erneuert[3]; diese kleineren Bilder umrankt reiche Stukkatur. Die ganze Kuppelwölbung aber ist, uneingeschränkt durch irgendwelche ornamentale oder architektonische Randmotive, einer einzigen Figurenkomposition überlassen,

---

[1] Auch an den Wänden befinden sich noch einzelne Malereien. An der Ostwand sieht man unter dem Stuckfries, durch Fruchtkränze miteinander verbunden, von barocken gemalten Rahmen umschlossene Bildchen, welche die Heiligen Peregrinus, Philipp Benitius und den Seligen Thomas darstellen. An der Westwand in dem schmalen Wandstück zwischen den mittleren Fenstern sind, ebenfalls in barocker gemalter Umrahmung, in einem mittleren größeren und darüber je zwei kleineren Medaillons weibliche Augustinerheilige dargestellt; ebenso schmücken die Brüstung der Empore Szenen aus dem Leben des Alexander Olvia, Jakobus de Cerqueto, Isaac, Hieronymus Geredacci und Heinrich von Rattenberg; sämtlich unbedeutende Arbeiten: überhaupt würde man die Malereien dieser Kapelle, wenn nicht die Archivalien es bezeugen würden, schwerlich dem J. J. Waldmann zuschreiben, vielleicht die Patriarchen ausgenommen, die tüchtig gezeichnet sind. Vielleicht waren hier mehr Gesellenhände tätig.

[2] Links in der Lünette: Augustin begegnet dem Knaben, der das Meer mit einem Löffel auszuschöpfen versucht; in der Bogenlaibung; 1. Augustin vernimmt das «Tolle, lege». 2. Taufe des Augustin durch Ambrosius. 3. Augustin und seine Mutter Monika am Ufer des Tiber. — Rechts in der Lünette: Augustin greift in eine Schlacht ein. In der Laibung: 1 Befreiung Gefesselter aus dem Kerker. 2. Segnung eines Kranken. 3. Augustin verleiht die Ordensregel. Diese Bildchen sind stark restauriert und schwer mehr in ihrem zeichnerischen und koloristischen Gehalt zu beurteilen; am besten ist vielleicht die Taufe Augustins erhalten.

[3] Namentlich gilt das letztere von dem hl. Matthäus.

welche die Glorie des hl. Augustin darstellt: es ist in Tirol das früheste Beispiel jener Kolossalgemälde, in denen eine Fülle von Figuren unter dem einen Gedanken der Aufnahme eines Heiligen in den von zahllosen Heiligen bevölkerten Himmel begriffen ist. In der Mitte über dem Hochaltar sieht man Augustinus selbst, Lilien auf dem Schoß, die Hände ausgebreitet, den Blick gegen oben gerichtet, umgeben von einer dichten Gruppe der hervorragendsten Ordensheiligen. Ringsum aber entrollt sich über dem Kuppelrand eine gestaltenreiche Versammlung von heiligen Päpsten, Bischöfen, Aebten, Mönchen und Nonnen aber auch Fürsten, Rittern und Frauen, die alle dem Augustinerorden angehörten oder doch die Regel des hl. Augustinus hielten; Gestalten bald in einfachen Mönchskutten, bald in reichen Priesterornaten und auch in weltlicher Tracht, mit ihren verschiedenen Attributen, in den mannigfaltigsten Stellungen und Gesten. Ueber ihnen aber schweben, einen zweiten Gestaltenkreis ringsum bildend, Erzengel und Engel, Seraphime und Cherubime und eine Menge von Putten und Puttenköpfchen bis hinauf zum Rand der Laterne, in deren Decke die hl. Dreifaltigkeit dargestellt ist. Es sind hier, die kleinen Engel ungerechnet, bereits weit über hundert große Gestalten auf die Fläche gebannt.

Nun wird mit dem Kuppelproblem Ernst gemacht. Irgend eine Architektur fehlt. Aber hier bereits begegnen die in Ringen übereinander in die Wolkenwelt eingereihten Gestaltenmassen. Deutlich bilden die Heiligen den unteren Ring; so jedoch, daß sie dabei in sehr verschiedener Tiefe zu stehen scheinen, die vordersten groß und nahe unmittelbar über dem Gesimse, die fernsten schon ganz klein auf weit zurückgerückten Wolkenbänken; auch schwillt die Gestaltenmenge gegen die Mitte über dem Altar, wohin der Blick von der Kirche aus fällt, an, sie wird dort, um die Hauptgestalt herum, dichter und höher, während sie am entgegengesetzten Pol, über dem Chorbogen, wohin man nur vom Altar aus sieht, leichter wird und

weniger in die Ferne geht. Die ganze Heiligenreihe beseelt würdevolle Ruhe. Ueber ihr bilden dann die Engel einen zweiten, fast noch geschlosseneren Ring: sie alle in größter Bewegung, vor- und zurückfliegend, sich emporschwingend und in die Tiefe stürzend. Auch hier sucht der Maler die Weite des Himmelraumes zu veranschaulichen: von vorderen, eindringlich genäherten Figuren geht es zurück bis zu anderen, die im Duft der Ferne verblassen.

Frägt man sich, wodurch sich trotzdem dieses erste große Kuppelwerk der nordtirolischen Barockmalerei von den späteren zahlreichen Beispielen dieser Art unterscheidet, so ist es vor allem wieder das andere, geringere Ausmaß der Scurzi. Spätere Kuppelmaler auf der Höhe der Entwicklung neigen sitzende Figuren, wie schon öfter bemerkt, bis zu völliger Verdeckung des Mittelkörpers durch die vorgestreckten Extremitäten zurück, über denen dann unmittelbar Schultern und Kopf emporsteigen; auch bei Stehenden erscheint der Körper infolge der Untensicht sozusagen zusammengezogen. Das ist hier nicht in dem Maße der Fall. Man sieht bei den meisten der sitzenden Heiligen auf die Oberschenkel und auch die in senkrechter Stellung schwebenden Engel sind in ganzer Längserstreckung des Körpers gegeben. Es fehlt nicht an einzelnen vorzüglich gelungenen Figuren: der schön gezeichnete Erzengel, der über Augustinus den Mittelpunkt des Engelzuges bildet, löst sich nicht nur prächtig von der übrigen Figurenmasse los, sondern erzielt auch eine vollkommene Vorstellung des Schwebens; noch besser ist der in ungemein kühner Stellung hingesetzte Genius an der entgegengesetzten Seite, der mit dem Kopfe nach unten herabfliegt. Im ganzen aber bescheidet sich der Maler doch mit einem geringeren Betrage der Verkürzung, als man sie bei späteren Meistern sieht. Ebenso ist die Abstufung nach oben eine noch unentwickelte. Die Gestalten des unteren Ringes sind wohl etwas größer als die oberen: aber gleichfalls nicht in dem Ausmaße, der dann um die Mitte des 18. Jahr-

hunderts üblich ist. Dasselbe gilt von der Auflichtung nach oben. Waldmann läßt die Farbe wohl, wie bereits erwähnt, gegen die Fernen hin abblassen, aber lange nicht im selben Grade gegen die Höhe hin: die Engelreihe wirkt im Grunde kaum merklich heller als der Heiligenkranz; es herrschen dort vielmehr noch ziemlich kräftige, bunte, keineswegs vom Licht ganz aufgesogene Farben. Ein völliges Aufgehen der in den höchsten Regionen gedachten Erscheinungen im Glanz des lichterfüllten Aethers, wie es schon wenig später zur Regel wird, ist hier nicht zu sehen[1]. Schon aus diesen Umständen ergibt sich, verglichen mit der weiteren Entwicklung, eine geringere Weiträumigkeit des Gesamteindruckes. Sie liegt aber auch in der ganzen Anordnung begründet. Die Gestalten dieser Kuppel sind groß und dabei eng in die Malfläche gesetzt; es sind zwei ganz für sich bestehende, miteinander kaum einmal in Verbindung tretende Ketten, in deren jeder sich die Figuren in fast ununterbrochener Nebeneinanderstellung anreihen. Spätere Deckenmaler würden schon jede der beiden Sphären mehr in einzelne, mannigfach gestellte, bald gehobene, bald gesenkte Gruppen gelöst, zugleich aber ein Ineinandergreifen der Gruppen beider Ringe hergestellt haben, um so der Lagerung aller dieser Seligen etwas Leichtes und Zufälliges zu geben; sie hätten die Zwischenräume zwischen den Gruppen größer und außerdem unregelmäßiger genommen, weil dies die Weite der Wolkenwelt um vieles erhöht. Waldmanns Kuppelbild ist demgegenüber charakterisiert durch eine vergleichsweise noch geringe Kristallisation zu Gruppen und eine gewisse Beengtheit des Raumeindruckes.

Im ganzen aber erscheint Josef Waldmann mit diesem Werke doch gegenüber seinem älteren Namensgenossen als der

[1] Noch viel weniger ist eine solche Abstufung bei der Dreifaltigkeit im Laternbilde zu bemerken. Doch kann man dies hier schwerlich geltend machen, da das in ziemlich derben Zügen und schreiend grellen Farben gemalte Laternbild überhaupt auffallend von der Art des Kuppelbildes abweicht.

Fortgeschrittenere und man kann die Rattenberger Kuppel als eine in dieser Zeit bedeutende Leistung ansehen. Ein solcher Reichtum war damals in Tirol noch nicht gesehen worden. Der Gegenstand enthielt an sich die Gefahr der Eintönigkeit: Waldmann entfaltet aber in den vielen verschiedenen Motiven der Heiligen eine reiche Erfindung, in den Engeln eine Fülle von Bewegung. Sein Stil ist nicht unwesentlich von dem Kaspars verschieden. Seine Zeichnung erscheint schärfer und härter, seine Farbe im ganzen kühler. Die Heiligen haben verhältnismäßig stark individualisierte, ins Feine durchgezeichnete Köpfe und in den Gewändern waltet gelegentlich ein bewußtes Hervorheben des stofflichen Reizes. Besonders die Engelgestalten sind anders als bei seinem Oheim: sie haben lange, muskulöse, manchmal zu schwere und wuchtige Körper, in denen die Modellierung energisch hervorgehoben ist, hingegen öfters ziemlich kleine Köpfe: fast umgekehrt wie bei Kaspar. Josef Waldmann sucht kühne Bewegungen und sie fallen nicht selten auch gewaltsam und verrenkt aus; aber es glücken ihm auch sehr formenschöne und wohlig bewegte Engelerscheinungen. Das Kolorit ist ein eigentümlich mischtöniges, fast kühl wirkendes: in bläulichem Gesamtton schimmert bei flüchtigem Blick das ganze Figurengewirr der Kuppel herab. Zu einer ganz einheitlichen Farbenstimmung kommt es übrigens nicht: auch die Farben sind etwas scharf und bestimmt nebeneinandergesetzt und wirken so ein wenig kalt und trocken. —

Die Waldmann haben so die kirchliche Deckenmalerei im Sinne unserer Entwicklung weiter geführt, als die Schor: in des jüngeren Waldmann Rattenberger Kuppel erscheint die barocke Deckenidee doch in ihren wesentlichsten Forderungen durchgeführt. Das einteilende Prinzip ist überwunden, die Zusammenfassung zu einem Bilde erfolgt, das schon durch seine Ausdehnung und Gestaltenfülle einen Eindruck ganz anderer Art gewährt, als ihn die bisher herrschende Verbindung zwischen Malerei und Stukkatur gestattete. Es ist keine Szene

mehr, die auf der Erde fußt, bei welcher daher das illusionistische Ziel von vornherein erschwert wird: es ist nur mehr das Amphitheater des Himmels mit seinen lagernden Heiligen, das sich nun unmittelbar über dem Rande der Wand den Blicken erschließt, das allein glaubhaft den Eindruck der Raumöffnung zuläßt. In der weiteren Entwicklung handelt es sich im Grunde doch nur um eine Vervollkommnung der Mittel innerhalb der hier in der Hauptsache schon verwirklichten Deckenauffassung.

d) Profane Fresken der Waldmann.

Bevor wir von den Waldmann scheiden, deren Tätigkeit in Kirchen hiemit geschildert erscheint, obliegt es uns, wenigstens einen flüchtigen Blick noch auf ihre Fresken in Wohnräumen zu werfen. Es wurde einleitend bemerkt, daß die Verhältnisse für die Entwicklung profaner Wandkunst in der Zeit des 17. und 18. Jahrhunderts nicht mehr so günstig waren wie im 16. Jahrhundert, die kirchliche Freskomalerei vielmehr später der weltlichen weit den Rang ablief. Dennoch haben um die Wende des 17. zum 18. Jahrhundert Klerus und Adel auch ihre Wohnräume öfters mit Malereien geschmückt; ihnen wurde bis jetzt durchaus kein Augenmerk zugewendet und es verlohnt sich daher, an dieser Stelle einige Beispiele zu charakterisieren.

Der Mittelpunkt des italienischen Palastes im vorgeschrittenen Barockstil ist ein langgestreckter Saal, die «Galerie», die durch besonders prächtige Ausstattung mit allen Künsten der Dekoration den Glanz des Hauses repräsentiert. Diese Anlage findet sich weithin auch über die Grenzen Italiens nachgeahmt. Besonders an der Wende des 17. und im Beginne des 18. Jahrhunderts ist sie geradezu ein Merkmal fast aller adeligen Schloß- und Palastbauten bis herab zum einfachen Ansitz und selbst

zum Stadthaus[1]. Die in Tal und Ebene inmitten von Parkanlagen errichteten, meist länglichen und niederen Schloßgebäude enthalten vielfach in der Mitte, quer von der Fassade zur Hinterwand hindurchgehend, einen flurartigen Saal, von dem aus die beiderseitigen Gemächer erreicht werden. Ein solcher Saal gehört zum unumgänglichen Erfordernis eines richtigen Adelssitzes; wo schon ältere Bauten vorlagen, die die Anlage in dieser Form nicht gestatteten, wurde womöglich in einem Anbau ein solcher Saal hinzugefügt. Auch die Klöster hielten es für notwendig, einen Prunkraum dieser Art in irgend einem Teile des Gebäudekomplexes zu schaffen. Die ständige Deckenform dieser Säle ist die flache Decke, die mit einer mehr oder weniger breiten Hohlkehle aus der Wand hervorgeht. Zu ihrem Schmucke wirkten, wenn es anging, Stukkatoren und Maler zusammen. Aber ebenso oft wurde — was jedenfalls geringere Kosten verursachte — die ganze Ausschmückung dem Maler überlassen; an ihn wurde dann die Erwartung gestellt, daß er durch Entfaltung glänzender gemalter Architekturen und Dekorationen den verlangten pompösen Eindruck des Ganzen erreiche. In der Tat spielt denn bei diesen Saalmalereien das Architektonisch-Ornamentale eine sehr große Rolle. Die provinzielle Kunst gelangte naturgemäß dabei durch maßlose Aufhäufung wuchtiger Gesimse und Konsolen, schwerer Kartuschen und hoher Giebelaufsätze, durch Volldrängung jedes verfügbaren Plätzchens mit Fruchtschnüren, Zierbäumen und Blumentöpfen zu Saaldekorationen von nicht selten etwas barbarisch anmutendem Geschmacke. Das starke Lebensgefühl der Barockzeit konnte sich eben nicht genugtun an einer strotzenden, überladenen Prachtäußerung, auch wenn

---

[1] Charakteristische Beispiele aus Kärnten brachte ich in meinem Aufsatze «Der Kärntner Barockmaler J. F. Fromiller», Corinthia I., 100. Jahrg. (1910) Heft 4—5 bei. — In Innsbruck hat z. B. das Enzenbergsche Palais eine solche Galerie mit Malereien von J. A. Leitensdorffer aus dem 18. Jahrhundert.

sie nichts als billiger Schein war. Und dieser Zug der Zeit gibt sich um so kräftiger, aber freilich auch derber kund, je weiter man sich von den Zentren der Kunstübung entfernt.

Solche Aufträge wurden auch Kaspar Waldmann zu Teil und zwar von beiderlei Art: bald sind es Gesamtausmalungen echt barocker Art, in denen auch er ein wenig in die dekorative Richtung hineingezogen wurde, die wir durch die Schor vertreten sahen; bald sind es Medaillons innerhalb einer Stukkatur, die alle Anzeichen des beginnenden Rokokostiles aufweist.

Die Freiherrliche Familie von Tannenberg, welche die Kapelle zu Rotholz durch Josef Waldmann ausmalen ließ, beschäftigte Kaspar Waldmann im Jahre der Jahrhundertswende in ihrem Stadthause zu Schwaz, dem jetzigen gräflich Enzenbergschen Palais. Das einst Tänzlsche Gebäude in der engen Straße neben der Pfarrkirche wurde um 1700 durch Ankauf und Umbau zweier anstoßender Häuser erweitert und der heutige wuchtige Barockpalast daraus gebildet, der mit kräftig gegliederter Fassade stolz gegen die Straße hin repräsentiert. Nach dem Garten zu aber wurde, halb noch im Hause, halb in einem Anbau ein geräumiger, zwei Geschosse hoher Saal eingerichtet, der sich früher gegen den Garten in einer Terrasse öffnete. Ihn hat — das berichtet die Ueberlieferung[1] und setzt der Stil der Gemälde außer Zweifel — Kaspar Waldmann mit Malereien geschmückt, welche durch die an der hinteren Schmalwand angebrachte Jahrzahl 1700 zeitlich bestimmt sind. Den Saalbau ergriff in den Kriegswirren des Jahres 1809 eine Feuersbrunst; dabei wurden der in der Mittelhöhe des Saales umlaufende Balkon und der Plafond zerstört, welch letzteren Kaspar Waldmann nach den vorhandenen Berichten

[1] Nach Roschmann (Tirolis pictoria 1. Bd. S. 59) teilte sich mit Kaspar auch Josef Waldmann in die Arbeit. Dipauli (Zusätze S. 413) weist sie bald nur Kaspar, bald beiden zu (ebda. S. 801). Die Malereien tragen durchaus das Stilgepräge Kaspars.

mit einer «Erstürmung des Olymps durch die Giganten» bemalt hatte. Die malerische Ausstattung der Wände hingegen hat sich, wenngleich in stark beschädigtem Zustande, erhalten. Im unteren Geschoß beschränkt sich der Maler auf eine gemalte Wandgliederung in rötlichgrauen Färbelungen: die Eingänge in den beiden Schmalwänden sind mit wuchtigen barocken Portalarchitekturen umkleidet, die Fenster der Langseiten mit Giebelaufsätzen bekrönt, die Wandflächen durch Pilaster belebt, zwischen denen in Nischen weibliche allegorische Statuen stehen; an den inneren Ecken des Saales sind sehr reizvolle Brunnennischen vorgetäuscht[1]. Viel interessanter ist nun aber die Bemalung des oberen Stockwerks über dem (jetzt fehlenden) Balkon. Auch hier werden die Fenster mit geschweiften Rahmen ausgestattet und zwischen dieselben an die Wand Hermenfiguren gesetzt. Im inneren Teil des Saales nun, wo wirkliche Fensteröffnungen fehlen, sucht Waldmann die Wand luftig zu öffnen: man glaubt hier, zu den beiden Seitenwänden hinaufsehend, schmale Säulengänge zu gewahren, auf deren Brüstungen wieder Hermenfiguren stehen, die der inneren Brüstung mit gegen den Saal gewendeten Gesichtern, die der äußeren hingegen den Rücken zukehrend und zugleich in matterem Lichte, wie beschattet. Sie tragen die Decke des Ganges, auf deren Kassetten man zum Teil hinaufsieht. Vasen mit Kaktus und Agaven stehen zwischen den Hermen auf dem einen wie anderen Geländer. Die Täuschung wird noch erhöht durch einen roten, goldverbrämten Vorhang, der an den beiden Enden des Söllers befestigt und seitlich gerafft ist. Dazwischendurch blickt man hinaus ins Freie und meint dort die säulenbesetzte Wandflucht eines Seitenflügels des Palastes zu sehen. Auch die südliche Schmalwand sucht der Maler zu durchbrechen und führt dies hier in besonders reizvoller Weise durch. Hier tun

[1] Neben der westlichen Brunnennische sieht man auch einen in grellen Farben gemalten Prospekt in ein Zimmer mit Wandschrank; er zeigt aber eine andere, geringere Hand

sich beiderseits eines mittleren Portals breite Lücken auf, vor denen sich die mit Hermen und Blumengefäßen ausgestattete Brüstung fortsetzt; aber auch sonst ist einiges Stilleben ausgebreitet: eine Laute lehnt an einer der Hermen, in einem Vogelbauer hüpft ein Papagei umher und auf rotem Seidenpolster sitzt ein angeketteter Affe, der mit Pinsel und Leitstab an einem Bilde malt. Wieder ist vor diesen Oeffnungen scheinbar ein mächtiger Vorhang gelüftet und draußen erscheint auf der einen Seite eine zweite lange Palastfassade, auf der anderen eine säulengetragene Gartenterrasse; überall ragen die Spitzen der Parkbäume über den Balkonrand herauf. So tummelt sich Kaspar Waldmann hier auch einmal auf den Bahnen perspektivischer Durchblicke und er tut es mit einem flotten und kräftigen, wenn auch ein wenig derben Pinsel, in Farben, die heute freilich verblaßt sind, nach den gut erhaltenen Stellen aber ursprünglich von frischer Buntheit überschossen.

Wieder anderer Art sind die Malereien, die Kaspar bereits im neuen Jahrhundert zunächst in den Räumen des Klosters Wilten ausführte. Wir hörten, wie er in den Jahren 1702 bis 1707 die umfänglichen Arbeiten in der Stiftskirche besorgte. Nach der Unterbrechung, die im Jahre 1708 der Auftrag des fürstbischöflichen Hofes zu Brixen brachte, trat Waldmann dann 1710 wieder in die Dienste des Stifts und blieb es bis 1712. Er führte hier nach den erhaltenen Rechnungsvermerken zunächst im Jahre 1710 die Deckenmalereien des großen Saales und des daran stoßenden Zimmers aus[1]. Hier im Stifte blieb man bei der Vereinigung von Stukkatur und Malerei, die dem Vestibül und der Stiftskirche ihre prächtige Wirkung gegeben.

---

[1] Nach den Rechnungsbüchern des Abtes Stremer (vgl. oben) bekam er am 4. Aug. 1710 «a conto seiner heurigen arbeit 30 fl. und früher 10, zusammen 40»; am 18. Nov. 1710 für das «ganze gemäl im saal und im nächst daran stoßenden großen zimmer 300 fl.; weil er schon früher 95 fl. empfangen, noch 205 fl.» Mitteilung von P. Franz Danner. — Vgl. Roschmann, Tirolis pictoria 1. Bd. S. 62.

Aber die Stukkatur wie die Malerei zeigt den Wandel der Zeit. Schon im «Nebenzimmer» des großen Saales ist die Decke mit leichten, graziösen Renaissanceranken stukkiert und der Stukkator fertigte auch noch die Medaillons in den Ecken an, in die er kleine Landschaftreliefs hineinsetzte; in ein mittleres viereckiges Feld malte dann Waldmann in trefflicher Zeichnung und schönen Farben eine «Verklärung Christi». Eine besonders elegante Wirkung aber hat der große Saal. Hier drängt sich der Vergleich mit den Stukkaturen des Stiegenhauses und der Kirche besonders auf. Es ist vorbei mit dem schweren, vollen, stark heraustretenden, lebhaft schattenden Blattwerk, das in dichtem Gedränge alle Flächen ausfüllt: jetzt sind es feine, leichte Ranken, in ganz zartem Relief aus der Fläche gehoben und in weiten, luftigen Bogen sich über die Decke schwingend; dazu höchst zierliche und bewegliche Putten, die Rosen über die Wand hinstreuen. Auch hier beansprucht der Stukkator Anteil am Bildlichen: in ovalen Medaillons zwischen den gemalten Bildern sind weiß auf blaßgrünlichem und blaßlilafarbenem Grund allegorische Gestalten von Tugenden und Putten mit Füllhörnern dargestellt. In dieses bestrickend graziöse Stuckwerk hat Waldmann in einem größeren Bilde auf der Mittelfläche und vier länglich geschweiften Medaillons auf der breiten Voute Szenen aus dem Leben des hl. Norbert, des Gründers des Prämonstratenserordens, gemalt[1]. Und es ist nun, als ob der Maler die Wendung, die sich in den Stukkaturen vollzog, mitmachte: um so viel leichter diese, wohl von deutschen Händen herrührenden Stukkaturen gegenüber jenen der italienischen Stukkatoren in Stiegenhaus und Kirche sind, um so viel feiner in Form und Farbe ist Waldmann hier im Ganzen gegenüber seinen Frühwerken geworden. Diese Bilder setzen

[1] Im Mittelbilde: Apotheose des Heiligen. In den vier Medaillons: Geburt des Heiligen; Norbert sieht Christus am Kreuze und die Pilger der ganzen Welt; Maria verleiht Norbert das Ordenskleid; der Papst verleiht Norbert die Ordensregel.

die Entwicklung fort, die wir in der Formensprache des Malers in der Stiftskirche verfolgen konnten; und wieder sind die kleineren Nebenbilder hierin dem noch etwas gröberen Mittelbilde voraus. Ganz besonders die «Verleihung der Ordensregel» zeigt diese Verfeinerung des Stiles. In allen Stücken hat die Komposition etwas von der starken Anfüllung und dabei trockenen Regelmäßigkeit verloren und ist leichter, flüssiger geworden und gerade in der erwähnten Darstellung macht sich eine wirklich gewandte Bildfüllung geltend. Das Karnat ist heller, durchsichtiger, die Köpfe sind von festerer und besserer Zeichnung, die Bewegungen, der ganze Umriß freier und größer geworden; unter den Putten finden sich solche von großer Anmut der Erscheinung. Ganz anders sorgfältig als einst geht Waldmann hier auf die Gewänder ein: statt der groben Gesamttöne kommen immer feinere Nuancen und Akkorde und die Ornate sind oft geradezu köstlich in der Wirkung ihrer Form- und Farbenmuster. Ueberhaupt ist die Farbe lockerer und duftiger und zugleich tonreicher geworden. Waldmann hat noch immer eine bunte und fröhliche, aber dabei feine und flockige Palette, eine reiche Verstreuung, zugleich aber zarte Zusammenstimmung der Farben [1].

Außer dem Saal und seinem Nebenzimmer sind im selben Trakt des Stifts noch andere Gemächer von Waldmann ausgeschmückt. Im folgenden Jahre 1711 wird er für zwei «geistliche Landschaften», im Jahre 1712 für «Spalier» in dem «oberen großen Gastzimmer und in dem großen Zimmer vom Saal hinein» bezahlt [2]. Unter den ersteren sind ohne Zweifel

---

[1] Die Bilder im Saale sind durch den Maler Jonas Ranter erneuert.

[2] Nach den Rechnungsbüchern des Abtes Stremer wurden am 23. Jänner 1711 «dem Herrn Waldmann für zwei geistliche landtschaften 5 fl.». am 4. Juni 1712 dem «Kaspar Waldmann a conto der spalier, so er in dem oberen großen gastzimmer gemalt» 24 fl., am 29. Juli 1712 «dem herrn Waldmann a conto seiner spalier, gemalt in den oberen neuen zimmern» 76 fl., am 10. Aug. 1712 «dem herrn Waldmann contentiere wegen gemalen spalier in dem großen zimmer vom saal herein» 100 fl. weil er aber schon

die bemalten Leinwandtapeten gemeint, die in einem Zimmer links von dem zum großen Saal führenden Gang hängen; sie stellen vier in ausführliche Landschaften verlegte biblische Szenen dar: Christus und der Hauptmann von Kapernaum; Christus und Magdalena; die Jünger auf dem Wege nach Emmaus; das Gastmahl zu Emmaus. Der Stil erweist sich auf den ersten Blick als derjenige Kaspar Waldmanns. Gegenüber diesem Zimmer weist ein anderes, das sogenannte Jagdzimmer, offenbar die «Spalier» auf: hier sind die Wände mit köstlichen Jagdbildern bedeckt, die in ihrem landschaftlichen Teil vollkommen mit den Tapeten des anderen Zimmers zusammengehen und zweifellos auch von Waldmann sind. An der Längswand ist eine Eberhatz dargestellt; an den Schmalseiten sieht man einen Reiher, der nach einem Frosch hascht, gegenüber einen Hund, der einen Hirsch stellt. Die Bilder sind von barocken Rahmen eingeschlossen, in denen sich schwere Fruchtkränze hinziehen; in den Ecken und oberhalb der Bilder erscheinen noch in einzelnen Rokokokartuschen, als Reliefs weiß in weiß behandelt, Putten mit Hundemeuten, Hirsche verfolgend. Das Ganze ist verglichen mit dem großen Saale wieder etwas breiter und derber, aber ungemein lustig und frisch gemalt: Waldmann zeigt sich hier als flotter Tiermaler und Landschafter von kräftigem Humor.

In dieser Art leiten diese Gemälde gut hinüber zu der im Ganzen gleichfalls mehr barock anmutenden Ausmalung des «Sommerhauses» des Damenstiftes zu Hall[1]. Sie entbehrt wie alle profanen Interieurmalereien des Meisters einer Signatur. Auch hier müssen uns Archivalien aushelfen und in der Tat gibt uns ein erhaltenes Rechnungsbuch Auf-

40 fl. früher empfangen habe, nur 60 fl. gezahlt. Am 3. Sept. 1712 endlich erhält «Herr Waldmann für das obere gemalene tafelzimmer» 90 fl. — Vgl. Roschmann, Tirolis pictoria 1. Bd. S. 62.

[1] Ueber das Stift vgl. Voglsanger, Notizen über die Gründung des Haller Stiftes. Bote f. Tirol 1855 Nr. 283—285; L. Rapp, das kgl. Stift zu Hall, Bote f. Tirol 1858 Nr. 37, 38; A. Lindner, Die Aufhebung der Klöster in Deutschtirol 1782—1787, X. Das kgl. Stift zu Hall. Zeitschr. des Ferd. 3. Flge. 29. Heft. 1885 S. 248 ff.

schluß über die Zeit des Baues und der Ausmalung. Der «Lustsaal», wie das Gebäude in damaligen Schriftstücken genannt wird, wurde in den Jahren 1715 und 1716 unter der Stiftsobristin Eleonore Gräfin von Herberstein, wie es scheint, durch den Stadtbaumeister von Hall, Simon Gremblich, erbaut und gegen Ende 1716 von Kaspar Waldmann ausgemalt[1]. Das Som-

[1] Unter den Materialien des ehem. Archivs des Stiftes, die sich jetzt (noch ungeordnet) im k. k. Statthaltereiarchiv zu Innsbruck befinden, fand ich (in Reihe V. Lade 3) eine «Beschreibung, was durch mich Joseph Ignatz Eysankh zu auferpauung des neu angeordneten gepey bei S. Anna in des lobl. königl. stiffts garten . . . bezalt und ausgeben worden». Aus derselben geht hervor, daß am 10. Aug. 1715, für welchen Tag dem Rechnungsleger des Baues, J. J. Eysank, auch die nötigen Barsummen zum Baubeginn im Betrage von 4917 fl. zu handen gestellt wurden, zunächst eine Kommission, bestehend aus dem Zimmermeister Gregori Schenherr, dem Amtszimmermeister Josef Mayr, dem Amtsbaumeister Mathes Nock und dem Stadtbaumeister Simon Gremblich, «die mauer bei dem hennengarten gegen den unteren stifftsgarten» untersuchte, «ob solche zu dem allda einsmals vorgehabten gepey sowohl des grund als auch anderer güte halber sicher und suffizient sei». Unmittelbar darauf, in der 34. Woche des J. 1715 (Ende August) wurde mit den Ausgaben für Zimmerleute und Maurer begonnen und dieselben bis zum Schlusse des Jahres mit zusammen 344 fl. verrechnet. Im J. 1716 setzen sich die Ausgaben, anfangs für Zimmerleute allein, später auch für Maurer, für Holz, Sand, Steine, Gips «zu dem neuen gepey», «zum neu gepey im garten» fort. Auch lieferte schon in diesem Jahre der Glaser Matthias Kelz eine große Zahl Scheiben und der Kupferschmied Michael Schrodt wurde bezahlt dafür, daß er «in dem neuen gepey die 45 fenster mit kupfer beschlagen». Dies zeigt wohl, daß 1716 das Gebäude im wesentlichen fertig wurde. Nebenher liefen auch «Unkosten, so auf die St. Josephkapellen auf der platten aufgangen»: sie ziehen sich ebenfalls von Ende August 1715 an hin. Es liegen Quittungen bei von dem Zimmermeister Gregori Schenherr für das, «was er mit erpauung der neyen capellen auf der platen» an Tagwerk vollbracht (20. Sept. 1715); von dem Maurermeister Simon Gremblich für Arbeiten «bei der neyen cappel» (7. Sept. 1715), von dem Schlosser Karl Oswald Keißer für eiserne Fenstergitter und ein Türschloß «zuo der neyen capel auf dem perg (9. Dez. 1715). Im Herbste 1716 werden auch Leim («zu des hochlöbl. stiffts neu gepey»), Leinöl, Bleiweiß, rote Farbe, Oefen, Herdplatten und «Passauer Sessel» geliefert und frachtet der Schiffmeister Anton Nikolaus Creizwöger zu Schwaz (laut Quittungen vom 14., 25., 31. Aug. und 7. Sept. 1716) Pflastersteine von Brixlegg nach Hall, die dort von dem Steinmetzen Franz Zweckhamber «zum neupaw» bestellt worden waren; es ist das vor dem Eingange gelegte Pflaster. — In diesem Raitbuch nun findet sich in der Abteilung «Recompens und Regal» auch

merhaus wurde im Stiftsgarten errichtet, der sich, vom Stifte selbst durch den Stadtgraben getrennt, aber durch eine Brücke

---

die Notiz: «Herrn Caspar Waldmann habe auf bevelch ihro hochgräfl. gnaden frauen obristin das erstemahl bey dessen bestöllung verehren müssen 2 spezies taller (4 fl.), mehr bey dessen gebracht riß 2 fl.» und wieder dann unter «Costgelter»: «fir herrn Caspar Waldmanns mahlers jungen bezalle laut schein costgelt vom 14. Nov. 1716 bis 14. Febr. 1717 15 fl. 26 kr», wofür dann auch die Quittung vom 14. Februar 1717 vorliegt. — Daß nun unter dem «Neyen gepey» wirklich das Sommerhaus zu verstehen ist, geht deutlich aus erhaltenen Plänen und Zeichnungen hervor. Auf den (schon oben S. 70 erwähnten) zwei Plänen des Stiftes aus dem 17. Jahrh (Innsbruck, Ferdinandeum Nr. 4933, 4934) und einer Ansicht (ebda. 4935), die den gesamten Gebäudekomplex samt Garten zeigt, erscheint das Sommerhaus noch nicht. Aus dem 18. Jahrh. aber liegt dann (ebda. 2107) ein handschriftlicher «Abriß, endtwurff und beschreibung aller von hochlöbl. königlich stifft besitzenden behausungen, höff, gütter», verfaßt 1750 von L. M. Spielmann, vor: hier findet sich S. 2′ auch eine aquarellierte Abbildung des Stiftsgartens und Aufzählung der einzelnen Teile mit Namen (S. 3). Man erkennt hier die gemauerte Böschung, die heute noch nördlich von der aus Hall nach Volders ziehenden Straße sich zum Stiftsgarten erhebt. Das Grundstück herunten zwischen der Mauer und Straße wird «der untere garten» genannt: diese Mauer ist es, die die Kommission im August 1715 besah, ob sie stark genug sei, daß man über ihr auf der Höhe der Böschung ein Haus anlegen könne. Droben dehnt sich der Stiftsgarten aus, umgrenzt im Westen, wie heute noch, vom Stadtgraben, im Norden von (teilweise auch noch bestehenden) Wirtschaftsgebäuden (Holzlege, Glashaus, Gärtnerwohnung, Schweinstall, Viehstall und Brunnen, Werkstätte, Dreschtennen und Stadel, Pelzschule und «Gansgärtel»). Oestlich geht die Einfriedung gerade von Norden nach Süden herab zum Böschungsrande. In der südlichen Einfassung ist die Mauer in ihrer östlichen Hälfte mehrmals von kleinen Häuschen unterbrochen: so vom «tor in den unteren garten», dann von «des malers werkstatt», dann vom Waschhaus, weiter von einer kleinen Kapelle, die abgetrennt vom Sommerhaus gegen Osten liegt, «Maria Schnee cappellen»; ein wenig gegen Norden liegt das «Geflügel und Hennenhaus»; so erklärt sich, daß die Kommission die Mauer «beim hennengarten» besichtigte. Auf dessen Platz offenbar erhebt sich dann in der Zeichnung, genau in der heutigen Gestalt, das Sommerhaus, welches hier, überstimmend mit den Rechnungen «dz neygebeu oder lusst sall» genannt wird. Links davon, knapp am Stadtgraben, über den eine Brücke in das an der Südostecke der Stadt gelegene Stift führt, befindet sich, wie heute noch, die Kapelle, von der im Raitbuch die Rede ist. — Die obenerwähnte Obristin Eleonore von Herberstein wurde nach einem handschr. «Verzeichnis der Frauen Obristinnen des kgl. Stiffts zu Hall» (Ferdinandeum Dip. 1267) am 30. Sept. 1705 gewählt und starb am 30. August 1720.

von dort aus zugänglich, auf einer Böschung über der Talstraße ausdehnt: knapp an deren Rand wurde es gestellt, so daß man von den Fenstern einen schönen Blick ins Tal genoß. Heute steht es vergessen und unbeachtet inmitten von Wirtschaftsgebäuden und doch versetzt es ungemein anschaulich in jene Zeit, wo auch die adeligen Fräulein des Stifts, denen die Vorschrift ein einfaches, zurückgezogenes Leben zur Pflicht machte, das Bedürfnis fühlten, einen «Lustsaal» zu haben, der seiner ganzen Anlage nach ohne Zweifel für Festlichkeiten und Tafeleien bestimmt war, wenn auch heilige Gestalten von der Decke herabsahen. Den Bau nimmt im wesentlichen ein einziger Saal ein, der bis in Dachhöhe reicht und sich nach beiden Seiten mit einer langen Reihe großer Fenster öffnet. An den Schmalseiten sind — und zwar in zwei Geschossen übereinander — ganz kleine Nebenräumlichkeiten angefügt: neben dem Eingangskorridor die Küche und eine Stube; an der entgegengesetzten Seite mehrere kleine Zimmer, die sich mit Balkons gegen den Saal öffnen; aus der nördlichen Längswand springt auch noch eine kleine Kapelle vor. Der Saal bietet ein äußerst bezeichnendes Beispiel jener echt barocken gemalten Dekorationen des beginnenden 18. Jahrhunderts, in denen der Maler, allein mit der Ausschmückung betraut, den ganzen Pomp schweren, auch wohl schwülstigen architektonisch-ornamentalen Dekors zu entfalten hatte. Er umgibt die Fenster mit breiten Rahmen, stellt zwischen sie Säulen und errichtet vor diesen vergoldet gedachte Statuen alttestamentlicher Frauen, die — zu beständiger Aneiferung für die Stiftsfräulein — Vorbilder weiblicher Tugenden darstellen, wie dies die darunter angebrachten Inschriften deutlich machen.[1] In den Giebelaufsätzen der Fenster sind Grisaillen eingeschlossen, die Szenen aus dem von Legenden

[1] Es sind die «mildreiche Esther, die demütige Abigail, die reine Susanna, die vorsichtige Rebekka, die starkmütige Judith, die gerechte Jahel (auf der einen), Rahel, die Zerstörerin der Ketzerei, die Weissagerin Debora, die gottesfürchtige Anna, die weise Königin von Saba» (auf der andern Seite).

umsponnenen Leben der Gründerin des Stiftes, der «Königin» Magdalena von Oesterreich darstellen[1]. Mit besonders üppiger architektonischer Umrahmung, mit einem Schwall übereinander getürmter Giebel und Kartuschen sind die beiden Eingänge an den Schmalseiten ausgestattet, in denen Schilde die Inschrift «Zu underthenigisten Ehren Magdalenae» enthalten. In größter Formenfülle, in kräftigster Farbenmischung umgibt diese Wandbemalung den Raum: in die grauen, gelblichen, rötlichen Töne der architektonischen Teile mischt sich das Goldbraun der Putten und Engel, die auf den Giebeln lagern und vor den Sockeln stehen, und dazu kommt das leuchtende Bunt der Blumenguirlanden, die sich im Gesimse durch alle Postamente und Kartuschen hinschlängeln. Dieser Reichtum setzt sich in der Decke fort, welche sich mit einer Hohlkehle aus der Wand entwickelt (Taf. 18). Und es ist nun interessant, auch bei Kaspar Waldmann nochmals jene cortoneske Anordnung des Deckendekors wiederzufinden, die Egid Schor nach Tirol verpflanzt hatte. Die Hauptdarstellung ist als verhältnismäßig eingeschränktes, langgestrecktes Rahmenbild in die Mitte der weiten Deckenfläche verlegt; man sieht in ihm — fast rein tafelbildmäßig — unten auf einer Wolke kniend die Stiftsgründerin in voller Zeittracht, darüber ihre Namenspatronin Magdalena, wieder etwas höher Maria, zu oberst die Dreifaltigkeit. Den mächtigen, gesimsartig gebildeten Rahmen dieses Mittelbildes aber scheinen je von der Mitte jeder Wand aufsteigende Giebelaufsätze und Mauerträger über dem Raum zu halten. Doch verschließt er die Decke nicht ganz: in den Ecken bleiben Lücken und man sieht über dem abschließenden Gesimse in die Luft hinaus Eine prunkhafte, goldgefranste Draperie umhängt hin und hin den Rahmen, bereit, auch diese Oeffnungen zu verschließen: aber Engelknaben raffen sie in allen vier Ecken empor, so daß sie sich in vielen

[1] Bezüglich des Inhaltes vgl. die Wundergeschichten aus dem Leben der Gründerin bei Rapp, Königin Magdalena von Oesterreich (Brixen 1899) S. 25, 184ff., 197, 201 u. a. a. O.

Falten aufbauscht und die Quasten in der Luft flattern. Ueber die Brüstung, die sich auf dem Gesimse hinzieht, schauen Bäume und Sträucher herein; Vasen mit ungeheuren Blumensträußen, Körbchen mit lachenden Früchten stehen auf dem Geländer, und vor, auf und hinter diesem klettern lustige Putten herum, die in neckischem Spiel die Fruchtkörbe plündern, Blumen aus den Sträußen rauben und sich dieselben reichen. Diese Eckstücke sind weitaus das Anmutendste der ganzen etwas laut dröhnenden Saaldekoration; sie sind koloristisch meisterlich gemalt und von wirklich glänzendem dekorativen Schwung; die Putten, in kecker flotter Mache hingesetzt, sprudeln von Leben und Bewegung; prächtig bunt, fast übermütig farbenreich leuchten die Blumen und Früchte überall heraus und durch dies alles zieht sich der Rahmenvorhang mit seinem goldgelben gemusterten Stoff und tiefblauen Futter als prunkendes Farbenband hindurch. — Auch die kleineren Gemächer haben fast durchaus Malereien erhalten. In den Zimmerchen der östlichen Schmalseite findet man, zum Teil zwischen Stukkaturen, die Heiligen des mit dem Stift eng befreundeten Jesuitenordens (Ignaz, Franz Xaver); im Gang zwischen gemalten Ornamenten nochmals die hl. Magdalena mit der bedeutungsvollen Inschrift «Sie hat viel geliebt»; diese Bilder rühren zumeist von einer geringeren, unsicherer und dabei härter arbeitenden Gehilfenhand her. Hingegen sind die Deckenbilder (Putten), die kleinen Wandfelder (Josef, Maria) und auch das Altarbild (Immaculata) der kleinen Kapelle in der Nordwand sicher von Meister Kaspar selbst. Gleichfalls eigenhändig und besonders reizvoll ist aber die Wände und Decke umfassende Bemalung des Zimmers an der Südwestecke, eines Raumes, der in seiner ganzen Ausstattung an das «Jagdzimmer» zu Wilten erinnert. Die Decke enthält zwischen Stukkaturen einen St. Josef mit Jesukind und in vier Clairobscurbildchen Szenen, die sich auf den ägyptischen Josef beziehen. An den vier Wänden sind, teilweise von Fenstern und Türen unterbrochen, die hl. Familie, der Traum Josefs, Christus bei Maria

und Martha, endlich Christus in Emmaus gemalt, sämtlich in schöner Zeichnung und feinen Farben. Schon diese Szenen sind mit behaglichem Kleinleben angefüllt und besonders gerne mit einigem Humor allerlei Tiere mit hineingeflochten. Die Bilder trennen aber dann breite Rahmen: hier hängen prächtige, schwere Blumen- und Fruchtgehänge und an ihnen klettert wieder allerlei Getier herum, den Verweilenden mit vergnüglichen Stillebeneinfällen ergötzend und zugleich die Farbenlust erhöhend, die das ganze Gemach heiter durchstrahlt. —

Fast wie eine Wiederholung des Deckenschmuckes im «Sommerhaus» nach seiner ganzen Anordnung, nur in kleinerem Maße, nimmt sich die Ausmalung des Saales im Sternbachschen Palais zu Bruneck aus. Auch diese weisen die Berichte dem älteren Waldmann zu[1] und der Stil bestätigt dies vollkommen. Der Zeitpunkt ist unbekannt und es fehlen archivalische Anhaltspunkte, um ihn zu bestimmen. Mehr als irgend sonst entspricht hier die Saalanlage dem eingangs erwähnten Typus der Galerie: die Mitte des zweiten Geschosses durchschneidet von der Vorder- bis zur Rückwand der länglich viereckige Raum wie eine Flurhalle, von dem aus die beiderseitigen Gemächer zugänglich sind. Die Wände sind — wenigstens jetzt — unbemalt und schließen mit einer profilierten weißen Gesimsleiste. Darüber geht die Wand mit einer kurzen Hohlkehle in die flache Decke über. Die Einteilung ihrer Fläche geschieht nun in ganz ähnlicher Weise wie im «Sommerhaus»: wieder tragen vom Gesims aufsteigende barocke Aufsätze und Wandstücke den länglichen geschweiften Rahmen, der das Mittelbild umschließt; wieder bleiben dann in den Ecken Oeffnungen, in denen die Luft blaut, und die rings umlaufende Balkonbrüstung, auf der Gefäße mit Agaven stehen, wird umspielt von Putten, welche, bald vor, bald hinter ihr stehend, auf ihr sitzend und über sie steigend, die Illusion der Wanddurchbrechung zu steigern berufen sind. Auch die Draperie,

[1] Roschmann, Tirolis pictoria 1. Bd. S. 62; Dipauli, Zusätze S. 412,598.

die von schwebenden Engelchen aufgezogen wird, kehrt wieder[1]. Die bildlichen Darstellungen sind hier, wie es einem Adelshaus ansteht, der antiken Mythologie entnommen: im Mittelfelde thronen, in mäßiger Untenansicht, Ceres und Flora auf den Wolken, umringt von Genien und Amoretten, die Blumenkranz und Fruchtkorb tragen. Die kleinen Grisaillen in den Kartuschen der Giebelaufsätze stellen allerlei kleine Szenen aus der Mythe dar. Der Stil der Fresken geht ganz mit jenem im «Sommerhaus» zusammen: es gehört wie dieses der späteren Zeit Waldmanns an, wo er sich, ohne gewisse, ihm eigentümliche Schwächen und Derbheiten ganz abzustreifen, doch gegenüber den Frühwerken zu einer gerundeteren Formengebung, zu größerem Fluß der Bewegung, wohlig breiter Lagerung der Figuren in wirkungsvollen Kontraposten und zu einer kräftig bunten, festlich rauschenden Färbung durchgebildet hat. Der Gesamteindruck der Dekoration ist derselbe reiche, fast überladene wie in Hall: doch bewährt sich hier wie dort ein gewandter dekorativer Sinn sowohl in der übersichtlichen Anordnung des Ganzen wie effektvollen Durchführung des Einzelnen. Die Ausführung ist kaum geringer als in Hall: man wird das Werk ungefähr in dieselbe Zeit zu verlegen haben. Waldmann hat im Sternbachschen Palais den Berichten nach noch andere Räumlichkeiten mit Fresken geschmückt, von denen aber heute nichts mehr zu sehen ist[2].

Wohl an den Schluß von Kaspars Tätigkeit sind endlich die schon erwähnten, gleichfalls nicht bestimmt datierbaren Malereien in zwei Zimmern des Sternbachschen An-

[1] Der Dekoration dieses Saales steht sehr nahe der Entwurf, der sich unter den Zeichnungen Kaspar Waldmanns in der Roschmannschen Sammlung (Univ.-Bibl. Innsbruck, Tirolische Künstler, Zeichnungen f. 62) findet. Andere Entwürfe cortonesker Art ebda f. 63.

[2] Nach Roschmann (Statt Brauneggen S. 9) und Dipauli (Zusätze S. 412) waren noch dargestellt: im «Frontispiz» Antonius von Padua und Maria, darunter der Raub Ganymeds; in den Zimmern: Raub der Helena; auf einem Kamin Atalante; ein «Convivium deorum cum discordia»; Mond und Sonne; auf der Stiege tirolische Fürsten.

sitzes Grabenstein zu Mühlau (Taf. 19) bei Innsbruck zu setzen. Der Anblick ist ein gründlich anderer. Hier bereitete unserem schon alternden Barockmaler offenbar ein junger Stukkator die Decke in einer Weise zu, die ganz dem neu heraufkommenden Stil, dem Rokoko, entspricht. Das erste der beiden Zimmer weist mindestens den Rokokoformen genäherte, das zweite unmittelbar diesem Stil angehörige Details der Stukkatur. Leichte, heitere, zierliche Ranken schwingen sich durch die Hohlkehle hin; sie umgeben die Medaillons in den Ecken, ja sie überschreiten sogar den festen Rahmen des Mittelbildes und wuchern keck in dieses selbst hinein: mitten zwischen die Göttergestalten, die darin gemalt sind, reichen von den Endigungen des vielfach geschweiften Rahmens, in weißem Stukko auf der bunten Bildfläche, Vasen und Vögel in das Bild hinein und von einer Vase zur anderen ziehen sich, in deren Henkeln hängend und von den Schnäbeln der Vögel gehalten, mitten über die Figuren hinweg Kettchen hin; die Stukkatur bekommt, nachdem sie sich schon fast von der Decke in die Wände zurückgezogen, im Rokokostil vielfach wieder neues, blühendes Leben und beginnt kühn auch auf den Decken wieder vorzudringen. Auch hier sind mythologische und allegorische Gegenstände dargestellt. In vier bunten Eckmedaillons begegnen einzelne Götter: Neptun auf seinem Muschelwagen; Vulkan in seiner Werkstätte, in der es auch schon Kanonen gibt; Ganymed, vom Adler geraubt; Flora mit dem Füllhorn. In kleineren Grisaillen dazwischen sind Monatsbilder gemalt. Das Mittelfeld füllt ein fröhliches Göttermahl mit Bacchus in der Mitte, Göttern, Göttinnen, Grazien und Satyren rings um die Tafel, Jupiter und Juno darüber auf Wolken. Im zweiten Zimmer sieht man im Mittelfelde Amor, wie er von Psyche im Schlafe überrascht wird; in kleineren Medaillons ringsum mehrere andere mythische Szenen. Die Fresken dieses zweiten Gemachs sind weit schwächer ausgeführt als die des ersten; das Bacchuszimmer aber ist mit eines von den ansprechendsten Werken Waldmanns und zeigt

den Meister auf der ihm erreichbaren Höhe des Könnens. Der alte Waldmann hat sich seiner neumodischen Umgebung nicht schlecht angepaßt: zwar sind es recht robuste Götter und dralle Göttinnen, die sich hier versammelt haben und sich in unverhehlt natürlicher Weise den Tafelfreuden ergeben; die Figuren drängen sich noch immer ziemlich im Bildraum und es fehlt nicht an drastisch derber Charakteristik: das Volle und Saftige des Barock bleibt der Formenwelt unseres Malers bis zum Schlusse eigen. Aber von der Unbeholfenheit und Schwere seiner ersten Werke sind diese letzten Arbeiten doch weit entfernt. Er komponiert das «Gastmahl» mit Gewandtheit und Schwung, mit einer gewissen absichtlichen Unregelmäßigkeit; seine Gestalten bewegen sich frei, sie sind viel sicherer und flotter hingesetzt als einstmals und man findet einzelne reizende Einzeltypen. Und mindestens in der Farbe fügt sich Waldmann gut der zierlichen Umrahmung ein: sie ist hell, fröhlich, blühend geworden, hat die groben Kontraste von Ocker und Blau, die einst ihre vorwiegende Note waren, zugunsten feinerer Mischungen abgestreift und entfaltet namentlich in den Stoffen höchst reizvolle Aufhöhungen der Grundfarbe mit hellen Changements. Und eine kecke, muntere Stimmung durchzieht das ganze Bild: es klingen humorvolle Töne unter den ernsten Göttern an und vollends die Amoretten schwingen sich in einem Jubel in den Lüften, der ganz der neuen, fröhlichen Zeit angehört[1].

[1] Von sonstigen profanen Malereien wären noch die zu Dietenheim bei Bruneck, gleichfalls einem Sternbachschen Landansitze, zu erwähnen, die aber keine Deckenmalereien sind (Roschmann a. a. O.; Dipauli Zusätze S. 412): es befinden sich dort lediglich an die Wand gehängte, zum Teil sehr große Leinwandbilder in Rahmen: in der Kapelle des Ansitzes ein großes «Abendmahl», im Flur des ersten Stockwerkes und in einem Zimmer dortselbst fünf kartuschenartig geschweifte Bilder, welche segensreiche Wirkungen des Altarsakramentes darstellen. Aehnliche Kommunionsgeschichten erzählen auch vier Tafeln in der Kapelle, von verwandter, aber weit geringerer Hand. — Denifle (Nachrichten S. 46) gibt an, daß Waldmann auch im gräfl. Wolkensteinschen Palais zu Innsbruck einen Saal gemalt habe. Dieser Palast, heute im Besitz der gräfl. Familie Trapp (gegenüber dem Landhause) enthält gegenwärtig keinen Saal mit Malereien mehr.

3. SCHÜLER UND ZEITGENOSSEN DER SCHOR UND WALDMANN.

Außer den Schor und Waldmann sind in Nordtirol an der Wende des 17. zum 18. Jahrhundert kaum andere nennenswerte Deckenmaler hervorgetreten. Als Schüler der Schor werden genannt Paul Ainhauser (Einhauser), in Hall tätig[1], und Johann Geyr (Geyer) aus Innsbruck (gest. 18. März 1711)[2]; als Schüler Kaspar Waldmanns Josef Anton Funk, tätig in Wilten (gest. um 1740)[3]. Nur von Geyr ist ein kleines kirchliches Freskowerk bekannt: die Bilder der Josefskapelle neben der Pfarrkirche zu Hall; sie wurde nach einer Wiederherstellung 1698 neu geweiht und in diese Zeit dürfte wohl die Ausmalung fallen. Das schmale Kirchlein wölbt sich zu einer

---

[1] Er soll kleine Landschaften, Porträts und Fahnenblätter gemalt haben. Vgl. Roschmann, Tirolis pictoria 2. Bd. S. 5; Denifle, Nachrichten S. 11; Dipauli Zusätze S. 81. Lemmen, S. 1. bezeichnet ihn als von Freising gebürtig, verwechselt ihn dabei aber mit seinem Vater Paul, vgl. Schönach, Beiträge S. 5f. Ein Tafelbild «Flucht nach Aegypten» verzeichnet der Katalog der tirol.-vorarlb. Kunstausstellung zu Innsbruck 1879 (S. 15). Paul Ainhauser malte auch das ehemalige Choraltarblatt der Salvatoriskirche in Hall: nach einer Quittung im Archiv der Freiherrn von Kripp zu Krippach in Absam werden ihm am 21. Nov. 1683 dafür von dem Bergrichter Andre Holzhammer 100 Gulden bezahlt.

[2] Roschmann a. a. O. 1. Bd. S. 73 nennt ihn irrtümlich Josef; Denifle (S. 15), Dipauli (Zusätze S. 801) und Lemmen (S. 62) nennen ihn Johann, was sich durch Schönach (Beiträge S. 18) bestätigt hat. Von Geyr sind Altarblätter in Mieders, Hötting (1701), Bruneck (Dipauli, Zusätze S. 184, 413) und die Fresken der Josefskapelle in Hall (ebda. S. 801). Die von Roschmann 2. Bd. S. 20 ihm zugeschriebenen Fresken «in der Baldaufschen Kapelle» sind wohl wieder diejenigen des Josefskirchleins, welches ursprünglich von Florian Baldauf erbaut wurde (Tinkhauser, Diözese Brixen 2. Bd. S. 383f.); die jetzige Baldaufkapelle im linken Schiff der Pfarrkirche enthält keine barocken Fresken. Zeichnungen von Geyr in der Roschmannschen Sammlung, Innsbruck, Univ.-Bibl. Tirolische Künstler If. 26ff.

[3] Roschmann, Tirolis pictoria 1. Bd. S. 100f. Denifle S. 14. Dipauli Zusätze S. 183, 442, 682, 701. Lemmen S. 56.

länglich geformten Laterne; ihren Rand umgeben in der Wölbungskehle, durch Hermen getrennt, sieben umrahmte Medaillons mit Darstellungen aus dem Leben des hl. Josef: die Decke der Laterne zeigt Josef im Himmel inmitten zahlreicher Heiliger. Der Stil dieser Gemälde erinnert mehr an Kaspar Waldmann als an Geyrs angeblichen Lehrmeister Egid Schor.

In enger Verbindung mit den Waldmann steht aber auch Franz Michael Hueber (Huber)[1]. Auch über ihn ist wenig überliefert. Sein Geburtsdatum ist unbekannt; er war Bürger von Innsbruck und heiratete hier am 21. November 1701 die Maria Elisabeth Valdiner, die ihm neun Kinder schenkte, von denen er das letzte im Jahre 1721 zur Taufe führte[2]; der Maler selbst starb am 22. Mai 1746[3]. Er war vielbeschäftigter Hofmaler des Landesgubernators Karl Philipp von der Pfalz (1707—1717) und entfaltete als solcher eine ganz ähnliche Tätigkeit wie die Schor und auch die Waldmann: er malte heilige Gräber[4] und Totengerüste; in Kupferstichen sind noch die kolossalen Trauerdekorationen überliefert, die zur Leichenfeier der Kaiserin Eleonore Magdalena Theresia am 15. bis 17. Mai 1720[5] und zu Ehren Kaiser Karls VI. am 12., 13. und 14. Dezember 1740 in der Jesuitenkirche aufgestellt wurden[6]; sie zeichnete Hueber nach der «Erfindung» des Hofbaumeisters Georg Anton Gump und man wird kaum fehlgehen, wenn man annimmt, daß er auch an ihrer Bemalung beteiligt war. Mit

---

[1] Ueber ihn Denifle. Nachrichten S. 19. Dipauli, Zusätze S. 591, 615, 712. Nachträge z. Künstlerlexikon S. 24. Lemmen. Künstlerlexikon S. 100. Wurzbach, Biogr. Lexikon, 9. Bd. S. 383. Tirolerbote 1825 S 4.

[2] Schönach, Beiträge z. Geschlechterkunde tirolischer Künstler S. 22.

[3] Nach Wurzbach a. a. O. — Denifle a. a O. gibt an «um das Jahr 1750».

[4] Denifle a. a. O.

[5] Der Stich (sign. Georg Ant. Gump Ingenieur inv.. Franc. Mich. Hueber delin., Andreas Geyer sculp. Ratisbonae) ist beigegeben der Trauerrede zum Leichenbegängnis der Kaiserin von Jak. Holderriedt (Innsbr. 1720).

[6] Der Stich (signiert: A. Gumpp Architect. Aul. inv.. Franc. Mich. Hueber delin.. Göz et Klauber sculp. Aug. Vind.) ist beigegeben der «Leichpredig Caroli sexti» von J. Vogt S. J. (Innsbr. 1740).

Josef und Johann Waldmann zusammen malte Hueber dann weiter, wie schon oben erwähnt, im Jahre 1711 den Herkulessaal der Hofburg aus, der jedoch unter Kaiserin Maria Theresia vollständig umgewandelt wurde[1]. Das einzige erhaltene Werk Franz Michael Huebers ist die umfangreiche Freskoausschmückung des Festsaales des Stiftes Stams, des sogenannten Bernhardsaales; ihn hatte er laut eines Vertrages vom 7. Mai 1721 auszumalen «auf solche Weis und Form, wie es der Herr Baumeister Gump an die Hand gegeben und vorgeschrieben»[2]. Dieser Saal ist nochmals ein Beispiel jener architektonisch ungegliederten, nur mit den Mitteln der Malerei belebten Innenräume, wie sie uns in den von Kaspar Waldmann dekorierten Sälen zu Schwaz, Hall, Bruneck entgegentraten. Die Wände sind mit einer schweren und derben barocken Dekoration bedeckt, die aus gemalten Kartuschen und Giebelaufsätzen, Fruchtkränzen, Blumenkörben, Zierbäumen, Füllhörnern und Putten besteht. Dazwischen sind über dem Wandsockel fünf größere viereckige Bilder und etwas höher zwischen den Fenstern zehn ovale Medaillons eingestreut; der flache Plafond, der in der Mitte eine brüstungumstandene Oeffnung mit eigener, höherer Decke aufweist, enthält inmitten einer gemalten Stukkoimitation weitere sechs Bilder in geschweiften Rahmen und endlich ist auch noch die erhöhte Deckenmitte mit einem Gemälde geschmückt. Alle diese Bilder stellen Szenen aus der Legende des hl. Bernhard dar. Mit der Vielteiligkeit des Deckenschmuckes und dem geringen Ausmaß der Verkürzung gehören diese Malereien ganz derselben Entwicklungsstufe an wie jene Kaspar Waldmanns. Noch mehr, sie zeigen in mancher Hinsicht eine gewisse Verwandtschaft namentlich mit den feiner ausgeführten Nebenbildern dieses Meisters in Wilten: die harte Durchzeichnung der Köpfe, das

[1] Vgl. S. 150 Anm 3.

[2] Archiv Stams. Vgl. M. Z. K. 1899 S. 181. Eines der Gemälde (über dem Kamin) weist auch die Signatur F. M. H. auf.

manchmal fast blasse Inkarnat, die Vorliebe für farbenprächtige Stoffmuster. Nach der anderen Seite ist manches von dem Stil dieser Stamser Fresken auf Michael Huebers Schüler, Anton Zoller, übergegangen, der an der Ausmalung des Saales mitbeteiligt war und dem eines der unteren, größeren Bilder, das «Brotwunder des hl. Bernhard», als erste selbständige Leistung angehört[1]: so bilden die Fresken des Bernhardssaals in gewisser Hinsicht ein Bindeglied zwischen dem Altmeister der Innsbrucker Barockmalerei und dem letztgenannten fruchtbaren Tiroler Deckenmaler des reifen 18. Jahrhunderts[2].

---

[1] Es trägt die Signatur A. Z. P. 1722.

[2] Von Michael Hueber bewahrt das Ferdinandeum in Innsbruck in Cab. 9 und 10 vier Zeichnungen, von denen zwei Entwürfe zu Deckenbildern sind. — Die Fresken, die ehemals, von Stukkatur umgeben, die Decke der Schwazer Pfarrkirche schmückten, jüngst aber der beispiellos barbarischen Neugotisierung des Innern zum Opfer gefallen sind, sind nicht von F. M. Hueber (wie K. Radinger, Zur Renovierung der Schwazer Pfarrkirche, Innsbrucker Nachrichten, 1908 Juni 17. mitteilte), vielmehr trug eines der Medaillons die Signatur «Joseph Hueber et Joh. Höttinger 1730». Danach ist auch die Angabe bei Tinkhauser (Diözese Brixen, 2. Bd. S. 566) zu berichtigen.

IV.

SÜDTIROL IN DER ERSTEN HÄLFTE DES 18. JAHRHUNDERTS.

Ueberblickt man die Deckenmalereien des 17. Jahrhunderts, denen die bisherigen Untersuchungen galten, so treten uns in ihnen im Grunde doch nur Erstlinge des barocken Deckenstils entgegen. Nach der perspektivischen, nach der kompositionellen, nach der koloristischen Seite hin lagen, wenn man von den Endwerken der bisherigen Reihen ausblickt, noch reiche Möglichkeiten in dem Prinzip der barocken Deckengestaltung, die ihm erst im Laufe weiterer Entwicklung abgewonnen wurden. Es muß im Auge behalten werden, daß im 17. Jahrhundert, verglichen mit dem 18., in Tirol nicht nur die Kunstübung im allgemeinen beschränkter war, sondern auch geringere Künstler an der Ausbreitung des Stils im Lande arbeiteten. Die volle Blüte desselben kam erst im 18. Jahrhundert. Hier wuchs nicht nur die Tätigkeit noch außerordentlich in die Breite, es traten auch eine Reihe hervorragender Maler auf, die die erwachsenden Aufgaben von wieder neuen Seiten angriffen und die barocke Deckenkunst allmählich zu den vollendeten dekorativen Wirkungen ihrer reifsten Zeit emporhoben.

Seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts nehmen die Deckenmalereien aber vor allem auch deshalb eine andere Gestalt an, weil neue Impulse von Italien her auf sie wirkten: nachein-

ander bildete zuerst das Auftreten Andrea Pozzos, dann Giovanni Tiepolos Epoche in der Geschichte der barocken Deckenkunst.

Andrea Pozzo (1642—1709)[1] war der Bahnbrecher der gemalten Scheinarchitekturen im Deckenbilde. Das Prinzip war längst bekannt und trat schon mit den Anfängen des Illusionismus auf. Aber erst Pozzo führte es zu ganz konsequenter Anwendung für die Kirchenmalerei und deutlicher als seinen Vorgängern schwebte ihm dabei die Absicht optischer Täuschung vor. Schon bei den Theaterprospekten, die er seit seinem Eintritt in den Jesuitenorden für die schauspielerischen Aufführungen der Jesuitenzöglinge zeichnete, und in den «heiligen Theatern», die er zur Aufstellung für feierliche Gottesdienste in den Kirchen des Ordens entwarf, war sein Augenmerk darauf gerichtet, die Linien und Farben der Tuchwände, aus denen diese pompösen Scheinbauten zusammengesetzt waren, so künstlich zu berechnen, daß «die Zuschauer in den Augen betrogen werden und es wie ein wahrhaftiges und dichtes Gebäude ansehen»[2]. An solchen Theaterapparaten ohne

---

[1] Ueber ihn L. Pascoli, Vite de' pittori etc. 2. Bd. 245ff. — Tiraboschi, Storia della Letteratura Italiana, 8. Bd. S. 197. — Gurlitt, Geschichte des Barockstiles in Italien S. 460ff. — Ilg A., der Maler und Architekt P Andrea del Pozzo, Berichte und Mitt. des Altertumsvereins zu Wien 23. Bd. Wien 1886. — Viele Beachtung verdient weiter der Aufsatz von G. Zippel, Andrea Pozzo (Strenna Trentina Letteraria ed Artistica per l'anno 1894, Trento 1893 S. 89ff.): der Verfasser fand in der Nationalbibliothek zu Florenz (Cod. Pal. 565 Voll. II. f. 120—142') eine bisher unedierte Biographie Pozzos von Francesco Baldinucci, dem Sohne des Filippo Baldinucci, der die Notizie dei professori di disegno da Giotto in poi (1681—1704) herausgab: Francesco hat dabei das Material seines Vaters, dem, wie Pascoli (a. a. O. S. 273) erzählt, Pozzo selbst Mitteilungen über sein Leben gemacht, und auch Notizen verwendet, die ihm sein Bruder P. Antonio Baldinucci, ein Gehilfe und Freund Pozzos in Rom, lieferte. Diese Biographie des Fr. Baldinucci ist jetzt abgedruckt bei E. Benvenuti, La vita del Padre Pozzo scritta da Francesco Baldinucci, Atti della J. R. Accademia degli Agiati in Rovereto. 1912 S. 122ff.

[2] Pozzo, Perspectiva Pictorum (Ausg. von J. Boxbarth, Wien 1706) I. Teil. Fig. 61. Vgl. Gurlitt a. a. O. S. 462.

Zweifel entwickelte sich seine perspektivische Erfahrung wie seine architektonische Phantasie. Von hier führte nur ein Schritt weiter zu seinen bewunderungswürdigen Deckenkonzeptionen. Berauscht von der Macht der perspektivischen Wissenschaft, die den Maler befähigte, das Werk des Baumeisters zu ersetzen, ja zu übertreffen, verlegte er dann die kühnen und reichen Säulenstellungen und Bogensysteme seiner «heiligen Theater» auch hinauf in die Kirchendecken. Er begnügte sich nicht mehr mit einem dekorierten Gesimse, über dem unmittelbar das figurale Bild folgte; er baute vielmehr die wirklichen Säulen und Pfeiler zunächst in gemalte weiter, die, überall luftig durchbrochen, schließlich ins Leere ausgingen: die Kirche erschien nicht mehr als geschlossenes Gebäude, sondern als offener Säulenhof. Damit gab er das Rahmenbild, das solange auch noch in Verbindung mit Deckendurchbrechungen sich behauptet hatte, endgültig und vollständig auf: Wand und Deckengemälde gingen ineinander über, dieses letztere war nicht eine Zier neben anderen Zierden der Wölbfläche, sondern es war gleichbedeutend mit der von den verlängerten Seitenmauern umstandenen Deckenöffnung, in welcher sich die heilige Vision zeigte. Ein doppelter Vorteil ergab sich daraus. Durch diese breite Architekturzone, diesen stolzen Scheinaufbau wurde der Kirchenraum erhöht und die himmlische Vision mächtig emporgerückt. Andererseits aber hielt sich diese nun nicht mehr innerhalb der mittleren Lücke: durch die hohen Scheinarkaden schwebten die Gestalten aus und ein, ließen sich tiefer auf die Sockel herab und schwangen sich wieder bis zu den obersten Gesimsen empor. Pozzo schuf sich hier einen Raum, der noch dem Kircheninnern und doch schon der Wolkenwelt anzugehören schien, eine Zone, in der sich Architektonisches und Figurales lebendig durchdrangen: er gelangte zu einer völligen Ueberleitung vom Gebauten zum Gemalten, vom Wirklichen zum Imaginären. Aus diesem Prinzip ergab es sich von selbst, daß jeder Abschnitt des Kircheninnern nur ein Deckenbild haben

konnte, das sich über die ganze Wölbung spannte; die Stukkatur hatte höchstens an der Wandendigung noch einen Platz; die Gewölbe erfüllte je ein einheitliches Kolossalbild. Nur eine Schwierigkeit blieb: das Gemälde mußte perspektivisch für einen ganz bestimmten Standpunkt des Beschauers konstruiert werden, während es doch praktisch auch von anderen Stellen betrachtet werden konnte. Pozzo war sich dieses Fehlers bewußt, meinte aber, er sei unvermeidlich und gehöre zu den Schranken aller Gewölbemalerei[1].

Pozzo war nicht der erste, der Scheinhallen und Scheinkuppeln auf die Decke malte[2]. Aber was vor ihm in ähnlicher Richtung geschaffen worden war, läßt sich in seiner Einwirkung nach außen hin nicht mit ihm vergleichen. Nicht nur ließen die zahlreichen Deckenmalereien, die der Meister seit 1676 in Oberitalien, in Rom und auch diesseits der Alpen, in Wien, wirklich ausführte, alles bisher in dieser Art Gesehene hinter sich: entscheidend war, das Pozzo sein System durch ein literarisches Werk, die berühmte «Perspectiva Pictorum et Architectorum» aller Welt bekannt machte. In diesem Buche, das in erster Ausgabe zu Rom in den Jahren 1693 und 1700 erschien und dann eine Reihe weiterer Auflagen auch in anderen Sprachen erlebte, behandelte er nicht so sehr wie frühere derartige Lehrbücher die Perspektive für die Ansicht von vorne, sondern vor allem für die Ansicht von unten. Er gab hier eine ausführliche und leicht verständliche Anleitung, wie jede Konsole, jedes Gebälk, jede Säule für die Untenansicht konstruiert werden konnte und wie sich alle diese Teile dann zu den erstaunlichen Gebilden jener Scheinarchitekturen zusammenfügten: er wandte sich speziell an

---

[1] Pozzo, Perspectiva pictorum 1. Bd. Fig. 100.

[2] Aus dem 17. Jahrh. sind namentlich die Werke von Agostino Metelli und Michelangelo Colonna, zwei älteren Zeitgenossen Pozzos, nach dieser Richtung zu beachten. Vgl. S. Scheglmann, Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Deckenmalerei in Italien (Straßburg 1910) S. 37f.

die Deckenmaler, die hier ein bequemes und unfehlbares Verfahren zu ähnlichen Malereien lernten. Unter den zahlreichen erläuternden Kupferstichen befanden sich aber zugleich die Entwürfe zu Pozzos berühmtesten ausgeführten Deckenwerken, so daß damit auch diese überall bekannt wurden und zur Nachahmung reizten. In der Tat: während im 17. Jahrhundert diesseits der Alpen ausgebildete Scheinarchitekturen selten begegnen, wächst im 18. Jahrhundert seit Pozzos Auftreten nicht nur im allgemeinen die Vorliebe, den figuralen Kern des Bildes in architektonische Umgebung zu betten, sondern es sind im engeren Sinne die Pozzoschen Konstruktionen, die immer neue Nachbildung erfahren.

Durchblättert man das Perspektivwerk, so findet man hauptsächlich zweierlei Typen für Scheinarchitekturen: solche für Langhaus- und solche für Kuppelgemälde. Bei ersteren ist der Augpunkt immer genau in der Mitte der Mittelachse angenommen: sämtliche Linien der aufsteigenden Architekturteile streben diesem Punkte zu, unter welchem der Betrachter gedacht ist. Pozzo gibt dafür einfachere und reichere Beispiele. Immer erheben sich über dem wirklichen Gesimse zunächst kräftige Konsolenpaare: sie tragen bei den einfachsten Entwürfen (1. Bd. Fig. 87) lediglich ein Dockengeländer, über welchem unmittelbar die längliche Deckenlücke folgt. In den reicheren Beispielen aber steigen auf diesen Konsolen und Postamenten Säulen und Säulenpaare, an den Schmalseiten weniger, an den Langseiten ungemein stark verkürzt und damit dort eine breitere, hier nur schmale Zone bildend, steil von allen Seiten gegen die Mitte konvergierend an und schließen dann mit einem Gesimse, das sich jedesmal über den Säulen verkröpft; zwischen ihnen liegen luftige Fensteröffnungen, die von flachen Bogen überspannt werden. In der Mitte ist dann das einemal (2. Bd. Fig. 59) eine feste, flache Decke angenommen, das anderemal aber (1. Bd. Fig. 97—99) eine längliche Mittelöffnung: dieses letztere Muster ist kein anderes, als dasjenige,

welches seinem berühmten Deckenbild im Langhaus der Ignatiuskirche zu Rom zugrunde liegt; nur bevölkert im ausgeführten Gemälde dann ein schier unübersehbarer Strom himmlischer Gestalten nicht allein die mittlere Lücke, sondern alle Bogenöffnungen, alle Vorsprünge und Abschlüsse. — Etwas anders verfährt der Meister bei Kuppelentwürfen. Hier ist der Beschauer nicht gerade unter der Kuppelmitte, sondern etwas vor ihr stehend gedacht. Der Scheitel der Scheinkuppel liegt daher nicht in der Mitte des Deckenbildes, sondern ist fast bis zum Rande derjenigen Seite zurückgerückt, unter der der Beschauer steht. Pozzo empfiehlt bezeichnender Weise diese Verlegung des Augpunktes, «damit die, welche die Kuppel anschauen, sich weniger bemühen dürfen und man auch von der Architektur und der Kunst mehreres zu sehen bekommt, welches nicht geschehen könnte, wenn der Augpunkt in der Mitte stünde»[1], d. h. nur so bieten sich wenigstens die auf der einen Seite, vor dem Beschauer befindlichen Teile der Scheinarchitektur und mit ihr die dort stehenden Figuren in mäßiger Verkürzung, der Vordersicht genähert, in einer Art, die dem Maler überhaupt eine Szene bequem zu entwickeln gestattet. Auch für diese Kuppelarchitekturen gibt Pozzo dann bescheidenere (1. Bd. Fig. 92; 2. Bd. Fig. 50) und reichere Muster (1. Bd. Fig. 90, 91; 2. Bd. Fig. 51—54). Wieder steigen über Konsolen auf kräftigen Postamenten die Säulen, meist vor Pfeiler gestellt, bald allein, bald gepaart, zwischen sich Fenster oder Bogenöffnungen einschließend, zum mehrfach verkröpften Kuppelgesimse an: dem gewählten Standpunkte entsprechend, bilden diese Arkaden nun an der Front eine weit breitere Zone, die sich dann gegen die Seiten verschmälert, um an der Hinterseite ganz im Rande unterzugehen: rechts und links verschwinden die Säulen allmählich in den seitlichen Rand hinein. Auf dem Gesimse ruht dann, durch Lisenen geteilt,

[1] Pozzo a. a. O. 1. Bd. Fig 90.

kassettenförmig gefeldert und in einer Laterne gipfelnd, die Kuppelschale. Pozzo gibt in seinem Werke nur geschlossene Kuppeln; die reichste davon ist wiederum jene, die er im Jahre 1685 als einstweiligen Ersatz einer wirklichen Kuppel über der Vierung von S. Ignazio auf eine ausgespannte Leinwand malte.

Diese Muster und ganz besonders das letztgenannte sind es, die nunmehr weithin immer neue Nachahmung finden. Gerade die Verfolgung der provinziellen Entwicklung zeigt Schritt für Schritt den mächtigen Einfluß, den Pozzo auf die ganze weitere Deckenmalerei geübt hat. Seit dem Erscheinen seines Buches kehren die Säulenkuppeln und Säulenhallen Pozzos durch das ganze 18. Jahrhundert in der mannigfaltigsten Abwandlung, oft genug aber auch in unmittelbarer Nachbildung immer wieder; nicht nur der Gedanke an sich, auch der spezifische Stil Pozzos klingt stets von neuem an: in allen Variationen wiederholen sich die charakteristischen Säulendoppelstellungen mit verkröpften Gesimsen und zwischen ihnen die gedrückten Bogen oder Fensternischen. Auch als dann das umrahmte Deckenbild im Rokoko wieder an Geltung gewinnt, bleiben diese halb von unten gesehenen Hallen und Kuppeln ein ständiges Schaustück der Deckenbilder, ob es nun der Inhalt erfordert oder nicht: selbst in kleineren Gemälden wird die Szene gewöhnlich wie ein Ausschnitt aus einem amphitheatralischen Rundbild im Sinne Pozzos aufgefaßt. —

Auch in der tirolischen Deckenmalerei begegnet man dem Einflusse Pozzos auf allen Wegen. Mit Südtirol bestehen unmittelbare persönliche Beziehungen des Meisters. Pozzo stammte aus Tirol: er war zu Trient im Jahre 1642 geboren und verlebte hier seine Jugendjahre[1]. Sein Ruhm drang bald

[1] Eine unsichere Tradition besagte sogar, daß er ein Deutscher gewesen sei und Andreas Brunner geheißen habe, was er zu Andrea Pozzo italianisiert habe. Gurlitt (a. a. O. S. 460f. und in der Geschichte des Barockstiles in Deutschland S. 184) glaubte diese Annahme insoferne stützen

auch in seine Heimat und er erhielt von dort Aufträge. Als der Trientner Kanonikus Graf Johann Anton von Arco für die Kirche S. Maria delle Grazie bei Arco einen neuen Altar stiftete, wandte er sich an den berühmten römischen Architekten um eine Zeichnung dafür und beauftragte die Bildhauer Giacomo und Cristofero Benedetti in einem Vertrage vom 19. November 1697, den Altar nach Pozzos Entwurfe auszuführen[1]. Nach der

---

zu können, als seine Stilart keineswegs eine rein italienische, sondern in gewissem Sinne dem deutschen Geschmack genäherte war. Zippel (a. a. O. S. 107) widerspricht dieser Annahme nachdrücklich mit Hinweis auf die Taufbücher der Dompfarre Trient (Vol. III. p. 36), wo zum 1. Dez. 1642 angegeben wird: Andreas fil. Jacobi Pozzi Mediolan. habit. Tridenti et Dominae Luciae eius uxoris baptizatus fuit. Die Bezeichnung seines Vaters als Mailänder bestärke noch die italienische Abstammung des Meisters. Zippel selbst teilt allerdings mit, daß die Taufbücher der Pfarre von S. Pietro zum 19. Nov. 1642 die Geburt eines Andreas Prunner, illegitimen und nachgeborenen Sohnes eines Deutschen, verzeichnen. Gegen die Identifizierung mit letzterem spricht aber, daß sonst immer der 30. Nov. 1642 als Geburtsdatum Pozzos gegolten hat und in den biographischen Darstellungen der Vater als noch mitlebend angegeben wird. Seither hat zudem C. T. Postinger (Un' opera d' arte di Andrea Pozzo al Convento delle Grazie presso Arco e un nuovo documento della sua famiglia. Rovereto 1909) in der Biblioteca civica zu Trient das Testament von Pozzos Vater, dat. Trient 1677 Okt. 11. aufgefunden, in welchem dieser «Jacobus a Putheo de Lacu Comensi, nunc et a multis annis incola Civitatis Tridentinae» genannt wird. Hier werden alle Kinder Jakobs aufgeführt: als ältester Sohn aus der ersten Ehe auch Andreas, von dem ausdrücklich angegeben wird, daß er in den Jesuitenorden eingetreten sei und sich durch seine Kunst hervorgetan habe (S. 15 ff.). Durch diesen Fund ist die italienische Abkunft Andrea Pozzos wohl endgiltig entschieden. Nach Postinger wäre die richtige Schreibung des Namens eigentlich Pozzi: so wird ein Stiefbruder Andreas', Giovanni Battista Pozzi, in der Aussteuerurkunde seiner Gemahlin vom 14. Juli 1678 (Bibl. civ. Trient) genannt und ebenso der Künstler selbst in dem Vertrage vom 19. Nov. 1697 (ebdort), in welchem Graf Johann Anton von Arco den Bildhauern Giacomo und Cristofero Benedetti die Herstellung des Altars von S. Maria delle Grazie bei Arco «conforme il disegno del Rdo Padre Pozzi, primo Architetto di Roma» überträgt (Postinger a. a. O. S. 18, 6).

[1] C. T. Postinger a. a. O. S. 3 ff. Der Altar wurde 1710 fertiggestellt. Die Kirche S. Maria delle Grazie erfuhr 1855—58 einen gänzlichen Umbau; doch wurde der Altar dann wieder in der alten Form aufgestellt und befindet sich noch dort.

Ueberlieferung zeichnete der Padre weiter die Pläne für zwei Kirchen in Trient selbst, für die Seminarkirche S. Francesco Xaverio, deren Bau im Jahre 1701 begonnen wurde, und die wenig später neben ihr errichtete, jetzt zerstörte Kirche der Laienbruderschaft del Carmine[1]. Diesen Aufträgen dürfte er noch von Rom aus nachgekommen sein, wie er auch sonst Entwürfe für Kirchen nach entfernten Orten lieferte[2]. Gegen Schluß seines Lebens aber führte ihn sein Weg noch selbst in die Heimatstadt. Als er, den dringenden Einladungen Kaiser Leopolds I. folgend, im Jahre 1702 Rom verließ, um sich nach der österreichischen Hauptstadt zu begeben, nahm er — nach einem Aufenthalte in Florenz — seine Reise durch Tirol und hielt sich dabei einige Zeit in Trient auf[3]. Er mag hier nach der Durchführung der von ihm entworfenen Kirchenbauten gesehen haben; er malte für einige Freunde und Adelsherren Tafelbilder[4]; vielleicht entstand während dieses Aufenthaltes ein Teil der ihm zugeschriebenen Altarbilder und Tafelbilder in Trient[5],

---

[1] Bartoli F., Le pitture etc. Ms. 1207 S. 5, 32 Vgl. Zippel S. 100; Schmölzer, Bote f. Tirol 1895 S. 55. Nach Schmölzer (M. Z. K. 1895 S. 119) und Postinger (Andrea Pozzo ed il ristauro della chiesa del Seminario a Trento, La Settimana 1895 Febr. 1. S. 5) wurde die Kirche nur bis zum Hauptgesimse nach Pozzos Plane gebaut, im übrigen nach seinem Tode von einem unbekannten Fortsetzer im J. 1711 vollendet.

[2] So für S. Maria Maggiore in Triest, S. Sebastiano in Verona (Zippel a. a. O. S. 100); für den Dom von Laibach, den dann Francesco Ferrata aus Mailand und Michael Samerl ausführten (Ilg a. a. O. S. 9 und M. Z. K. 1884 S. CXII; Gurlitt, Gesch. des Barockstiles in Deutschland S. 184).

[3] F. Baldinucci bei E. Benvenuti a. a. O. S. 231 f. Vgl. Zippel a. a. O. S. 109 Anm. 10.

[4] F. Baldinucci bei E. Benvenuti a. a. O. S. 232.

[5] Nach Bartoli (a. a. O. S. 32, 35) sind von Pozzo: Das Hochaltarbild in der Seminarkirche (Hl. Franz Xaver taufend), doch nur zum einen Teil, zum andern (Madonna und untere Figuren) von C. G. Mignocchi; das Hochaltarblatt (Maria mit Kind) und linke Seitenaltarblatt (Hl. Familie) der ehemaligen, nun aufgelassenen Kirche Madonna alle Laste bei Trient; endlich zwei perspektivische Tafelbilder, ehemals in der Sakristei der Seminarkirche. Die letzteren befinden sich jetzt im Diözesanmuseum zu Trient, zusammen mit zwei dazugehörigen ähnlichen Stücken, die Bartoli (a. a. O. S. 33) dem Mignocchi zuschreibt (Roschmann, Tirolis pictoria,

jedenfalls doch wohl das mächtige Hochaltarbild der Seminarkirche, das er unvollendet ließ und das dann sein hier lebender Schüler Carlo Gaudenzio Mignocchi fertig malte[1]. Zweifelhafter erscheint, ob Pozzo auch Fresken in Trient ausführte: eine Quelle teilt ihm Malereien im Bibliotheksaal des ehemaligen Seminargebäudes zu, die aber wohl eher von Mignocchi herrühren[2]. Eine länger dauernde Unterbrechung der Reise ist kaum wahrscheinlich und schon 1705 kommen in Wien umfassende Deckenwerke von ihm zur Vollendung[3]. Wohl aber lassen noch andere Spuren die Fortsetzung seiner Reise durch Tirol verfolgen: nicht so sehr die recht zweifelhaften Altarbilder, die ihm auch in Brixen und Innsbruck zugeschrieben werden; wohl aber eine alte Nachricht, daß er, «nach Wien reisend», die Malereien Egid Schors in der ehemaligen St. Annakapelle der Pfarrkirche zu Innsbruck besichtigt und gelobt habe[4]. Auch soll er hier das hl. Grab der Jesuitenkirche

---

2. Bd. S. 38, 112 und nach ihm Lemmen S. 166 teilen alle vier dem Mignocchi zu; doch ist hier Bartoli wohl mehr Glauben zu schenken: es sind biblische Szenen in ganz kleinen Figuren, aber mit reicher Architektur, also für Pozzo sicher sehr charakteristisch (Zwei von ihnen reproduziert bei G. Ferrari, Pensieri sull'arte del Padre Andrea Pozzo, Pro Cultura, 1. Jahrg. 2 Heft, Trient 1910 S. 85, 95). Eines dieser Bilder (Darstellung im Tempel) hat das Innere der Seminarkirche als Hintergrund. Die von Zippel (a. a. O. S. 100) und Postinger (Andrea Pozzo e il ristauro etc. S. 3) erwähnte «Unbefleckte Empfängnis» für die «innere Kapelle» der Seminarkirche vermochte ich nicht zu finden. Nach Bartoli (a. a. O. S. 41) war auch der marmorne Hauptaltar in der Kirche der Zoccolanti in Ala nach einer Zeichnung von Pozzo im J. 1708 errichtet worden.

[1] Die Richtigkeit der Angabe Bartolis (vgl. oben S. 216 Anm. 5) bestätigt sich auffallend durch den Stil. Die Madonna und die Täuflinge, die nach Bartoli von Mignocchi herrühren, entsprechen ganz dem Stile des Bildes Mignocchis «Tod des hl. Josef» auf dem ersten rechtsseitigen Nebenaltar, während die übrigen (Pozzo zugeschriebenen) Figuren einen anderen Stil zeigen. Mignocchi weilte schon vorher in Trient vgl. unten S. 220.

[2] Siehe unten S. 221 und Anm. 4, 5.

[3] Hier schmückte er bereits im Jahre 1705 die Gewölbe der Dominikanerkirche (M. Z. K. 1899 S. 124) und Jesuitenkirche mit Fresken (Dernjac J., Die Wiener Kirchen des 17. und 18. Jahrhunderts. Sonderabdr. der Ztschr. des österr. Ingenieur- und Architektenvereins, Wien 1906 Nr. 14—17).

[4] Roschmann, Tirolis pictoria 1. Bd. S. 71.

«inventiert» haben[1]. Von da reiste er dann nach Wien, wo er nach neuerlicher, äußerst fruchtbarer Tätigkeit am 31. August 1709 starb.

Abgesehen von dieser persönlichen Einwirkung hinterließ aber Andrea Pozzo nun in Trient einen Schüler, der hier Werke ganz und gar in seiner Art ausführte: es ist dies Carlo Gaudenzio Mignocchi[2]. Von seinem Leben ist

---

[1] Roschmann, Tirolis pictoria 1. Bd. S. 85. Die Vermutung dieser Durchreise Pozzos durch Tirol hat zuerst Ilg a. a. O. S. 9, doch mit teilweise irrigen Kombinationen aufgestellt. Das von Lipowsky (Bayrisches Künstlerlexikon, München 1810, 2. Bd. S. 225) dem Pozzo zugeschriebene Hochaltarblatt der Pfarrkirche zu Brixen (Engelsturz), das daneben merkwürdigerweise auch dem viel älteren Frans Franken zugeschrieben wird (Walchegger, Brixen S. 135), bezweifelt Ilg mit Recht als Werk Pozzos. Das ehemalige Seitenaltarblatt der Ursulinenkirche in Innsbruck (hl. Josef), das nach Dipauli (Zusätze S. 181; vgl. auch Katalog der tirol. vorarlb. Ausstellung 1879 S. 14) von Pozzo herrührt, befindet sich jetzt im Oratorium, wohin ich nicht zugelassen wurde. Ilg glaubt nun, da nach Tinkhauser (Diözese Brixen 2. Bd. S. 189) der Bau der Ursulinenkirche im Frühjahr 1700 begann, «innerhalb fünf Jahren sich das Klostergebäude mit der Kirche erhob» und diese am 9 Juni 1705 samt drei Altären geweiht wurde, annehmen zu müssen, daß Pozzo bis 1704 in Trient blieb, dann erst nach Innsbruck kam, hierauf noch in Bamberg kurzen Aufenthalt nahm, um für die dortige Jesuitenkirche das Kuppelbild und Hochaltarblatt zu malen, und endlich nach Wien reiste. Zu einer solchen Verlängerung des Trienter Aufenthaltes berechtigt das (ohnehin nicht geprüfte) Josefsbild nicht, das auch vorher von auswärts bestellt sein kann. Zippel (a. a. O. S. 109 Anm. 10), weist darauf hin, daß Pozzo (nach Pascoli und Baldinucci) noch unter Leopold I. den großen Saal der Favorita in Wien ausmalte: da nun der Kaiser am 5. Juni 1705 starb, bliebe bei einem so langen Aufenthalt in Trient kaum Zeit für ein so umfängliches Werk. Es ist also wohl nur eine kurze Anwesenheit in Trient anzunehmen. F. Baldinucci (bei Benvenuti a. a. O. S. 232) sagt in der Tat nur: Trattenendosi in Trento sua patria più giorni fecevi alcuni quadri per amici e signori del luogo. Die Reise nach Bamberg ist überhaupt hinfällig. Die Kuppel der St. Martinskirche in Bamberg, die 1686—93 als Jesuitenkirche diente, ist nicht von Pozzo selbst, sondern nur in seiner Art von einem sonst unbekannten F. Marcolini gemalt (Dehio G., Deutsche Kunstdenkmäler 1. Bd. S. 33).

[2] Ueber ihn Roschmann, Tirolis pictoria, 2. Bd. S. 38; Denifle, Nachrichten S. 29; Dipauli, Zusätze S. 29, 414, 827; Lemmen S. 166; Ambrosi, Scrittori ed artisti Trentini S. 65; Zippel a. a. O S. 108 Anm. 9. C. T.

nur bekannt, daß er gleichfalls aus Trient gebürtig war und gleichfalls dem Jesuitenorden angehörte. Er malte in Trient eine Reihe von Altarbildern[1] und Fresken, von denen aber nur wenig übrig geblieben ist. Zu seinen Fresken gehörten nach der Ueberlieferung Lünettenbilder im Gang des ehemaligen Klosters S. Francesco der Minoriten, darstellend das Leben des hl. Antonius von Padua[2], ähnliche Lünetten aus dem Leben des hl. Augustin im ehemaligen Kloster S. Marco degli Apostiniani und ebendort ein großer «Prospekt», der nach einem Kupferstich seines Lehrers Pozzo gemalt war[3]. Ob

---

Postinger, Un' opera d' arte di Andrea Pozzo etc. S. 17 ff. macht wahrscheinlich, daß Mignocchi mit Pozzo verwandt war: die zwei Schwestern Pozzos, Margaritta und Elisabetta hatten als Gatten die Brüder Cristofero und Giovanni B. Mignocchi, Schuhmacher in Trient. Jedenfalls gehörte Mignocchi danach einer Trientiner Familie an.

[1] Nach Bartoli a. a. O. malte er: im Dom zu Trient ein Bild des hl. Adalpret (S. 18); in S. Marco degli Agostiniani einen «Tod des hl. Nikolaus», in der Sakristei ebendort Lünetten, darstellend das Leben des hl. Nikolaus, ebendort «rings um das Kloster» (also wohl im Kreuzgang) weitere Lünetten auf Leinwand in Oel, darstellend das Leben des hl. Augustin (S. 28 f.), sämtlich nicht mehr vorhanden; in der Seminarkirche: das von Pozzo begonnene Hochaltarbild (Franz Xaver, taufend), die Nebenaltarblätter «Unbefl. Empfängnis» und rechts «Tod des hl. Josef», alle drei noch erhalten; die zwei erwähnten perspektivischen Bilder, jetzt im Diözesanmuseum (S. 32). Nach Bartolis Beschreibung von Rovereto (S. 14) weiter in der Adalpretskapelle der Kirche S. Rocco zu Rovereto: Martyrium des hl. Adalpret über dem Altar und je zwei Bilder mit Taten des Heiligen zu beiden Seiten. Davon befinden sich zwei (Tod und Begräbnis des Heiligen) noch an Ort und Stelle. (Postinger, Un' opera d' arte di Andrea Pozzo etc. S. 19).

[2] Bartoli a. a. O. S. 29. In dieses Kloster, heute ein Nonnenkloster, wurde ich nicht eingelassen.

[3] Bartoli a. a. O. S. 29 fährt, nachdem er von Mignocchis oben genannten Lünetten in der Sakristei gesprochen, etwas unklar fort: «Tutte la lunette pure a olio su tela attorno al Chiostro esprimenti la vita di S. Agostino sono del medesimo e così ancora la prospettiva copiata però da una stampa del P. Andrea Pozzo.» Zippel a. a. O. deutet diese «prospettiva» als Deckengemälde in der Klosterkirche, was wohl wahrscheinlich, doch nach dem Wortlaut nicht sicher ist. Die Lünetten wären nach obiger Stelle Oelbilder gewesen; andererseits teilt G. B. Trener (Notizie per la storia dell'arte nel Trentino, Tridentum 1902 S. 415) eine Notiz aus den

letzterer ein Deckenbild oder Wandprospekt war, läßt sich nicht mehr sagen: der Konvent wurde unter der französischen Regierung im Jahre 1810 aufgehoben, Kirche und Kloster ausgeräumt, und als S. Marco im Jahre 1885 als Kirche der Deutschen wiederhergestellt wurde, erhielt es eine ganz neue Ausstattung; von Mignocchis Bildern hat sich nichts erhalten[1]. Diese Arbeiten für das Kloster San Marco sind die einzig zuverlässig datierten: sie entstanden nach einer Inschrift, die uns überliefert ist, in den Jahren 1697 bis 1699, also noch vor Pozzos Aufenthalt in Trient. Sicher erst aus späterer Zeit rührt ein zweites unzweifelhaftes Deckenwerk Mignocchis: er bemalte die Decke der nach dem Entwurf seines Meisters erbauten Seminarkirche zu Trient mit einem mächtigen Fresko, welches, da die Kirche 1711 vollendet wurde, wohl um diese Zeit entstanden sein wird. Auch dies war ein perspektivisches Deckengemälde nach dem Muster Pozzos: es wird uns berichtet, daß er ein Scheingerüst mit Pfeilern und Bogen errichtete, von dem «die Decke abgenommen schien»[2]. Doch soll das Fresko, in allzu schweren, wuchtigen Formen

---

handschriftl. Aufzeichnungen des P. Tovazzi mit, nach welcher diese Lünetten Fresken waren; bei Tovazzi ist auch die ehemalige Inschrift überliefert, die angibt, daß C. G. Mignocchi die Bilder 1697 begann und 1699 vollendete. Uebereinstimmend damit gibt auch Bartoli 1699 als Vollendungsjahr an.

[1] Die St. Markuskirche in Trient, Bote f. Tirol 1859 S. 87, 1895 S. 193. Vgl. den handschriftl. Nachlaß von J. J. Staffler (Innsbr. Ferdinandeum, Bibl. Nr. 4321) Nr. 14.

[2] Bartoli a. a. O. S. 32 sagt: «Tutto il dipinto nella volta della chiesa sì in figure che in architettura è lavoro a fresco del prenominato Mignocchi, che volle arditamente dipingerla come se fosse stata volta reale, lochè non è, essendo interrotta da fascioni ed arcate, onde tolto il palco, s'avvide avere stagliato nel punto di vista d'architettura e d'aver tenute le pitture troppo gigantesche e pesanti.» Aehnliches berichtet, wohl auf Bartoli fußend, B. Giovanelli in einem Briefe vom 9. Febr. 1826 an Dipauli; hingegen ist es sichtlich eine Verwechslung mit den Fresken in S. Marco, wenn Giovanelli die Gemälde der Seminarkirche in die Jahre 1697—99 verlegt, zu welcher Zeit diese noch gar nicht gebaut war (Dipauli, Zusätze 676, 827).

gehalten, die erstrebte Täuschung nicht erzielt und der Mißerfolg seines größten Werkes den Maler in solche Schwermut gestürzt haben, daß er sich bald darauf bei einer Reise nach Venedig in der Brenta ertränkte[1]. Auch dieses Werk ist zerstört. Schon im Jahre 1826 wurde es vollständig übertüncht[2], in den Jahren 1893—5 wurde das schadhaft gewordene Gewölbe vollends erneuert; es trägt jetzt an Stelle der «gigantischen» Architekturen Mignocchis in kleinen Einzelmedaillons kümmerliche Heiligengestalten eines neukirchlichen Malers[3].

Wenigstens ein Werk aber bezeugt doch noch Mignocchis Stil. Neben der Kirche erhebt sich das einstige Seminargebäude, das jetzt anderer Bestimmung übergeben ist. In ihm ist der ehemalige Bibliothekssaal nach den einen Berichten von Pozzo selbst, nach den andern, was wahrscheinlicher ist, von Mignocchi ausgemalt worden[4]. Dieses Gebäude enthält in der Tat noch Malereien. In dem Saal allerdings, der als der ehemalige Bibliotheksaal bezeichnet wird, ist die Decke übertüncht. Nur an den oberen Teilen der Wände, wo diese von ovalen Lucken unterbrochen sind, sieht man noch auf barocken Giebelstücken sitzende allegorische Frauengestalten, wohl die Wissenschaften und Künste darstellend, in großzügigem Stil hingeworfen, leider aber gleichfalls stark beschädigt; die Laibungen der Fenster sind mit Fruchtkränzen ausgefüllt[5]. Daß indes auch

---

[1] Roschmann, Tirolis pictoria. 2. Bd. S. 38; Lemmen S. 166. Giovanelli a. a. O. (Dipauli S. 827) gibt an, daß er «nach anderen auf der Reise zufällig in die Brenta gestürzt sei».

[2] Giovanelli in dem oben erwähnten Schreiben an Dipauli (Dipauli, Zusätze S. 827).

[3] Von Hans Rabensteiner. Ueber diese Restauration vgl. Schmölzer, M. Z. K. 1895 S. 119; Postinger, Andrea Pozzo e il ristauro etc. S. 5ff.

[4] Bartoli a. a. O. S. 33 schreibt sie Pozzo zu; Roschmann, Tirolis pictoria 2. Bd. S. 38 dem Mignocchi.

[5] Nach diesen wenigen Figuren ist schwer zu entscheiden, ob das Fresko Pozzo zugeteilt werden könnte. Es wäre wünschenswert, wenn die Tünche wieder entfernt würde: es ist bei seiner raschen Malweise immerhin nicht ganz ausgeschlossen, daß hier eine Arbeit von ihm steckt.

die Decke bemalt war, sieht man aus einzelnen Figurenresten, die noch durch die Tünche schauen. Unter diesem Saal aber befindet sich ein zweiter, der jetzt als Magazin dient. Hier ist der Plafond mit einem Deckengemälde geschmückt, das zwar gleichfalls stark beschädigt ist — durch die Mitte der Decke ist über das Bild hinweg ein Querbalken gezogen —, dessen Komposition aber noch zu überblicken ist. Und hier sehen wir nun eine Dekoration ganz pozzesker Art. Ueber den Randlinien der wirklichen Wand erhebt sich ringsum nochmals eine gemalte Wand, in der Mitte jeder Seite durch Loggien unterbrochen, die den Ausblick ins Freie gestatten; in Nischen der Wand stehen allegorische Figuren, die Ecken sind mit Statuen der vier Erdteile gefüllt, ein Motiv, das unmittelbar an Pozzos Decke in S. Ignazio erinnert. Nach oben geht die Wand in eine Attika mit Giebelaufsätzen und Blumenvasen aus und läßt endlich in der Mitte in weiter Oeffnung den blauen Himmel sehen. Es ist eine Anordnung, wie sie nun in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts oft genug für derlei Säle angewendet wird[1]. Auf die Giebel haben sich dralle Putten hingestreckt, die vergnügt von dort herunterschauen; in den Ecken spielen Engel mit Musikinstrumenten. In der Himmelsöffnung schweben auf mehreren Seiten Jesuitenheilige, von Engeln emporgetragen, zur Höhe; eine Gruppe in der Mitte, die nur zum Teil erhalten ist, dürfte wohl den hl. Ignaz in der Glorie gezeigt haben. All dies ist in großen, flüchtigen Linien, mit kühnem, freilich vielfach auch derbem Strich hingesetzt. Architektur wie Figuren sind, miteinander übereinstimmend, in stärkster Untenansicht gegeben. Schon die Statuen der Wandarchitektur erscheinen stark zurückgelehnt, in den verwegensten Scurzi sind dann vollends die schwebenden Gestalten der Deckenlücke gezeichnet. Das ganze Werk zeigt unverkenn-

[1] Vgl. die Saaldekorationen J. F. Fromillers (Hammer H., Der Kärntner Barockmaler J. F. Fromiller, Carinthia 1910 S. 136ff., 145, 149).

bar die Vergröberung des Pozzoschen Stiles in der Hand eines von Nacheiferung glühenden, aber nicht ebenbürtigen Schülers, als welchen Mignocchi die wenigen erhaltenen Nachrichten hinstellen. Man darf wohl nicht zweifeln, daß dies vergessene und verunglimpfte Werk dem Schüler Pozzos zuzuschreiben ist, auf dessen übrige Werke wir daraus zurückzuschließen berechtigt sind: in ihnen war der Deckenstil des großen Malerjesuiten unmittelbar nach Trient verpflanzt. —

In den ersten Dezennien des 18. Jahrhunderts beginnt sich nun aber die Deckenmalerei in Südtirol überhaupt wieder zu beleben. Es kommt eine neue Generation von barocken Malern empor, die namhafte Freskoaufträge in Trient und Umgebung ausführen. Sie gehören nicht zu den unmittelbaren Nachahmern Pozzos; anderen Schulen entstammend, lösen sie ihre Aufgabe teilweise auf andere Art. Dennoch reift in ihnen der barocke Deckenstil zu ähnlichem Endziel: immer mehr konzentriert sich der früheren Zersplitterung gegenüber der figurale Schmuck auf wenige, ganz umfassende Kompositionen; und immer deutlicher durchdringen sich Wandschmuck und Deckendarstellung gegenseitig: man findet ein unmittelbares Ausgehen der Wanddekoration in das Figurenbild und umgekehrt ein Herabsteigen der figürlichen Elemente zwischen die architektonisch-ornamentalen Endigungen der Wand.

Die bedeutendsten südtirolischen Deckenmaler des frühen 18. Jahrhunderts sind Gresta, Romedi und Baroni. Leider hat über ihren Werken kein günstiges Geschick gewaltet und uns von manchen nichts als dürftige Beschreibungen übergelassen.

Antonio Gresta[1] war am 19. Jänner 1671 zu Ala

[1] Ueber ihn Chiusole A., Notizie della Valle Lagarina (Verona 1787) S. 212. — Soini A., Notizie intorno al pittore A. Gresta, Messagere Tirolese, Rovereto 1826, Appendice Nr. 20 u. 21 (S. 82, 86), übersetzt im Boten f. Tirol 1826 S. 180ff. — Dipauli, Zusätze S. 92, 426, 438, 678, 732, 777 f.,

geboren[1]; er bildete sich seit 1689 in Verona[2], nach kurzem Aufenthalt in der Heimat seit 1701 nochmals durch einige Jahre zu Venedig. Im Jahre 1711, als Karl VI. aus Spanien heimkehrte und durch Tirol seinen Weg nahm, hatte Gresta die Fassade des Stadttores von Rovereto an der Lenobrücke zu Ehren des Kaisers mit einem — jetzt längst nicht mehr erhaltenen — Fresko zu schmücken, welches in geschickter Perspektive einen prächtigen Triumphbogen vorstellte, auf dessen Gesims der Kaiser zu Pferde abgebildet war, umgeben von allegorischen Verherrlichungen seiner Tugenden. Dann bekam Gresta den Auftrag, die Kirche del Carmine in Trient, welche vormals neben der Seminarkirche stand, auszumalen. Davon ist nichts erhalten, da die Kirche im Jahre 1830 behufs Vergrößerung des Seminargebäudes vollständig niedergerissen wurde[3]. Doch berichtet uns die Ueberlieferung von dem reichen Bilderschmuck, der hier «inmitten architektonischer Ornamente» angebracht war: in der Chorwölbung war das Pfingstfest, darunter an der Wand die Madonna mit dem Kind, wie sie dem hl. Simon Stock das Kleid verleiht, noch tiefer das Fegefeuer mit den armen Seelen dargestellt; die Kuppel der Kirche zeigte den Himmel mit seinen Heiligen

---

933. — Spergs, Collectanea S. 24. — Lemmen S. 76. — Perini A., Statistica del Trentino (Trento 1852) 2. T. S. 249. — Ambrosi, Scrittori ad Artisti Trentini S. 64. — Schneller, Südtirolische Landschaften, 2. Bd. S. 378, 392. — V. Sarvaro. Di tre pittori Alesi. Strenna del Giornale l'Eco di Baldo, Riva 1905 S. 55 ff.

[1] Soini a. a. O. S. 82 hatte 20. Jänner angegeben. Sarvaro a. a. O. S. 56 publiziert den genauen Vermerk des Taufbuches der Pfarre Ala, in welchem am 20. Jänner 1671 eingetragen wurde: Antonius heri natus ex D. Francisco et Bernardina de Grestis.

[2] Dipauli a. a. O. S. 777 hatte Paolono Farinato (1522—1606) als Lehrer angeführt, was unmöglich ist. Sarvaro a. a O. S. 56 vermutet auf Grund des Stiles der Tafelbilder Grestas, daß Martino Cignaroli (gest. 1720) sein Lehrer in Verona war.

[3] Zippel a. a. O. S 100. — Toneatti, Calendario ecclesiastico per l'anno 1858 S. 192 und Sarvaro a. a. O. S. 57 geben 1828 an; vgl. auch Nachlaß von J. J. Staffler (Innsbr. Bibl. des Ferd. Hs. 4321) Nr. 14 f.

und Engeln; in den Zwickeln und auf den Bogenleibungen sah man Propheten und Kirchenlehrer, sowie allegorische Gestalten von Tugenden[1]. Weiter beteiligte sich Gresta an der Ausmalung der Kirche S. Trinità zu Sacco bei Rovereto; doch dürften ihm dort nur die beiden Wandbilder, welche zwei Wundertaten der heiligen Maria von Caravaggio darstellen, zugehören, während der ganze Deckenschmuck von dem unten zu behandelnden Gaspare Baroni-Cavalcabò herrührt[2]. Diese beiden Wandbilder, die die Vorgänge in einem einfachen, schlichten, großzügigen Erzählerstil etwa in der Art des Domenichino vorführen, sind die einzigen in Südtirol erhaltenen kirchlichen Fresken Grestas[3]. Der Maler wurde dann im Jahre 1726 von Kardinal Erzbischof Schönborn von Speyer dorthin als Hofmaler berufen[4] und starb daselbst, wie es heißt, wenige Monate nach seiner Ankunft.

Von dem zweiten der genannten Maler, Antonio Romedi aus Borgo im Valsugana[5], versagt uns die Ueberlieferung fast jeden näheren Aufschluß; aber ein günstiges Geschick hat uns wenigstens ein umfangreiches Deckenwerk von ihm erhalten: die Fresken der Ursulinenkirche zu Trient, die Romedi nach einer Inschrift im Jahre 1735

---

[1] Bartoli a. a. O. S. 6; Dipauli, Zusätze S. 933. Bote f. Tirol 1826 S. 184.

[2] Siehe unten S. 228.

[3] Drei kleine profane Arbeiten in Privathäusern zu Ala und Castione bei Mori, davon jene im Hause Pizzini zu Ala 1725 datiert, zählt Sarvaro a. a. O. S. 58 auf.

[4] Nach dem Testament, das er vor seiner Abreise seinen Verwandten zu Cles hinterließ. Soini a. a. O. S. 86 datiert dieses Testament 11. April 1720; Sarvaro (a. a. O. S. 58), der eine Kopie desselben in der Dokumentensammlung des Msre. Pizzini in Ala einsah, gibt 11. August 1726 an. Dieser Kirchenfürst ist Damian Hugo Philipp von Schönborn (1716—1743) vgl. Gams, Series episcoporum (Regensburg 1873) S. 272, 314.

[5] Ueber ihn Roschmann, Tirolis pictoria 2. Bd. S. 59; Spergs, Collectanea S. 113; Denifle, Nachrichten S. 35; Lemmen S. 210; Nachträge zu diesem S. 26; Ambrosi, Scrittori ad artisti Trentini, S. 64.

malte[1]. Die Decke des Schiffes ist durch Quergurten in drei Abschnitte geteilt. In den Stichkappen, die in die Deckentonne einschneiden, werden illusionistische Anläufe gemacht: sie sind zu Oeffnungen verwandelt, in denen vor der blauen Luft fröhliche Putten, in kühnen Scurzis gemalt, flattern. Die Gewölbespiegel aber sind dann doch wieder als geschlossene Deckenflächen aufgefaßt, auf welchen üppig wucherndes, barockes Ornament längliche und ovale Gemälde von verhältnismäßig geringer Größe umschließt: über der Orgelempore eine Auffahrt des hl. Josef in den Himmel, im nächsten Joch die unbefleckte Empfängnis, vor dem Choreingang die hl. Ursula mit ihren Begleiterinnen, von Engeln auf einer Wolke getragen. Innerhalb der einzelnen Bilder macht sich, besonders in den Engelgestalten, eine sehr fortgeschrittene Verkürzung für die Untensicht geltend. Zu einem einzigen großen, illusionistischen Eindruck aber ist die Kuppel über dem Chor gestaltet, in welcher die Glorifikation der hl. Ursula inmitten der Heiligen des Himmels dargestellt ist. Hier begegnet eine ähnliche, wenn auch nicht so umfangreiche Kuppelkomposition, wie jene Josef Waldmanns in Rattenberg; vor den Blicken des Emporschauenden entrollt sich in mehreren Reihen übereinander, in trefflicher Perspektive und flüssiger Komposition die Versammlung der Heiligen des Himmels.

Der bedeutendste der drei Maler ist Gaspar Antonio Baroni Cavalcabò[2]. Sein Bildungsgang zeigt sehr ähnliche Züge mit jenem Grestas. Im Jahre 1682 zu Sacco

---

[1] «Antonius de Romediis Tridentinus pinxit Anno domini MDCCXXXV» (über dem Frontbogen). Leider wurde ich nur für ganz kurze Zeit in die Kirche eingelassen und fand nur für dürftige Notizen Zeit.

[2] Ueber ihn hauptsächlich Vannetti C., Notizie intorno al pittore Gasparantonio Baroni Cavalcabò di Sacco (Verona 1781). Außerdem Roschmann, Tirolis pictoria 2. Bd. S. 9; Denifle, Nachrichten S. 3; Dipauli a. m. O.; Lemmen S. 20; Bote f. Tirol 1825 S. 28; Nagler 1. Bd. S. 282; Meyer, Künstlerlexikon S. 33; Thieme und Becker, Allg. Künstlerlexikon 2. Bd. S. 519; Ambrosi, Scrittori ed artisti Trentini S. 152; Perini, Statistica del Trentino 2. Bd. S. 45.

bei Rovereto geboren, einer alten Familie entstammend, begab er sich, nachdem ihm ein Verwandter den ersten Unterricht erteilt, nach Verona zu Antonio Balestra und mit diesem zusammen nach Venedig, wo er sich in den Jahren 1703—5 an den großen Meistern schulte. Nach kurzem Aufenthalt in der Heimat reiste er dann im Jahre 1707 auf den Rat Balestras auch noch zu dessen Lehrer Carlo Maratta nach Rom; auch Solimena soll dort auf ihn gewirkt haben. Der Tod seines Vaters zwang ihn nach zwei Jahren, heimzukehren und sich einige Zeit des väterlichen Gutes anzunehmen. Erst als sein jüngerer Bruder herangewachsen war, konnte er sich frei seiner Kunst widmen. Er entfaltete nun bis zu seinem Tode am 12. Oktober 1759[1] eine erstaunlich reiche Tätigkeit; größerenteils allerdings als Tafelmaler: er füllte die Kirchen seiner engeren Heimat und des ganzen unteren Etschtales mit einer Unzahl von Altargemälden[2]. Weniger zahlreich, aber sehr beachtenswert sind seine Fresken: sie bringen für Südtirol die Vollreife des barocken Deckenstiles.

Das früheste größere kirchliche Werk Baronis waren offenbar die Fresken der Kapelle der hl. Maria Caravaggio in der Kirche S. Trinità zu Sacco bei Rovereto (Taf. 20). Die vornehme Familie der Fedrigotti di Sacco gelobte, als während des spanischen Erbfolgekrieges die Franzosen unter Vendome im Jahre 1703 in das Etschtal eindrangen, den Bau einer Kapelle, wenn Sacco vom Feinde verschont bleibe, und errichtete dieselbe dann zu Ehren der hl. Maria von Caravaggio[3]. Im Westen an die genannte kleine

[1] Dieses Datum (4. idus Oktobris 1759) verzeichnet die Inschrift seines Denksteins in der Pfarrkirche zu Sacco.

[2] Sie zählt am vollständigsten Vannetti a. a. O. auf, auf den zu verweisen ich mich begnüge. Die Roschmannsche Sammlung in der Univ.-Bibl. Innsbruck enthält zwei Skizzen Baronis für Altarblätter, datiert 1705 und 1745.

[3] Vannetti a. a. O. S. 36f. Seinen Bericht bestätigt eine Inschrift über dem Altar der Kapelle: Deiparae virginis Mariae da Caravaggio precibus et meritis patria ab hoste Gallo servata a. 1703 ex voto dedicatum.

Kirche angebaut, endigt der quadratische Kapellenraum, oben in ein Achteck übergehend, schließlich in eine runde Kuppel. Wände und Decke sind ganz mit Fresken bedeckt. Sie werden in den älteren Berichten bald Gresta, bald Baroni, bald beiden gemeinsam zugeschrieben[1]. Untersucht man sie näher, so zeigen sie in der Tat zwei verschiedene Hände. Das ganze Kuppelgemälde, von ausgesprochen barocker Empfindung, stimmt in den ornamentalen und perspektivischen Motiven, in der Typen- und Gruppenbildung bis ins Einzelne mit den Deckenfresken der Pfarrkirche von Sacco überein, die Baroni im Jahr 1742 malte. Hingegen weisen die beiden großen Bilder an den Seitenwänden, welche zwei Wunder der Maria von Caravaggio darstellen, einen anderen, einfacheren, ruhigeren, mehr noch der Nachblüte der Renaissance entsprechenden Stil auf. Man darf daher die Deckenfresken mit Sicherheit Baroni zuschreiben[2] und wird dann kaum fehlgehen, wenn man die beiden Historien seinem älteren Zeitgenossen Gresta überweist. Dessen Abreise im Jahre 1726 gibt eine obere Grenze für die Entstehungszeit der Wandbilder; ungefähr um dieselbe Zeit wird dann auch Baronis Arbeit anzusetzen sein, die auch dem Stil nach vor jenen der Pfarrkirche anzusetzen sind.

Die Kapelle schließt nach oben mit einem kräftigen profilierten Gesimse, das über jeder Wand einen flachen Bogen

---

[1] Bartoli a. a. O. schreibt sie Gresta zu, ebenso Soini, Notizie della Valle Lagarina (Bote f. Tirol 1826 S. 184. Dipauli, Zusätze S. 426); Vannetti S. 40 hingegen nahm an, daß Gresta sicher nicht alleinigen, wahrscheinlich nur geringen Teil an ihnen habe, die Zeichnung und der größte Teil der Ausführung vielmehr Baroni zugehöre Eine Teilnahme Grestas als untergeordneter Gehilfe ist aber unwahrscheinlich, da er älter ist als Baroni.

[2] Von ihm ist sicherlich auch die Freskodekoration der Chorwand der Kirche S. Trinità selbst, auf welche über dem Hochaltar ein von Engeln gehaltener Baldachin gemalt ist. Das Deckenbild im Schiff der Kirche hingegen (Bekehrung des Paulus) und die Lünette der Eingangswand (Engelgruppe) sind im 19. Jahrh., nach Aussage des Sakristans von Domenico Udine (geb. 1785) gemalt, der auch das Altarbild der Caravaggiokapelle lieferte.

bildet; über diesem Bogen schneiden noch Fenster mit Volutenverdachungen in die Kuppelwandung. In den Zwickeln des Gewölbes zwischen den Fenstern aber hat nun bereits der Maler das Wort und er sucht, die wirklichen Architekturteile aufgreifend und weiterführend, einen Uebergang von der Architektur zum Gemälde herzustellen, durch gemalte Bauteile in die Deckenöffnung überzuleiten. Er malt ringsum eine Art Attika, welche die Fenster in sich zu begreifen scheint: während diese noch fest gebildete Rahmen und Giebel haben, schwingt sich dann in gleicher Höhe von einem Fenster zum andern eine gemalte, nach außen gebogene Mauer, die mit profiliertem Gesimse gegen den freien Himmel ausgeht. Vor diesen Mauern stehen auf vorspringenden Sockeln große, prächtige Vasen. Die Zwickelflächen darunter tragen, in Steinfarbe gemalt, scheinbar in Stukko aufgesetzte Figuren der vier Tugenden Liebe, Sanftmut, Unschuld und Keuschheit.

Ueber diesem gemalten Mauerkranz öffnet sich der Himmel. Um die Täuschung zu erhöhen, senken sich einzelne Wolkenränder und flattern kleine Engel über das Gesimse der Attika herab oder aus dem Kirchenraum zurück in die Wolken.

Oben in den Wolken zeigt sich die himmlische Versammlung. An der Frontseite naht sich Maria fürbittend dem Heiland, der die Bitte an Gott Vater weitergibt. Große Engel, die einen mit flammendem Schwert bewaffnet, die andern ein mächtiges Kreuz tragend, umschweben die Gottheit. An der Kehrseite lagern in zwei scharf getrennten Gruppen Heilige: die Apostelfürsten, die Evangelisten, Johannes der Täufer.

Die Gestalten sind in Verkürzungen gegeben, die entschieden über das hinausgehen, was etwa Josef Waldmann in seinem Rattenberger Kuppelbild wagte, doch immerhin eher zurückhaltender sind, als dann in dem großen Fresko Baronis in der Pfarrkirche von Sacco. Und schon begegnen neue Mittel, dem Himmelsraum Weite zu geben. Der Wolkenkranz, auf dem die Hauptgestalten ruhen, setzt unten mit dunklen Rändern

ab: darunter aber blickt man noch in fernere, lichte Himmelsräume, in denen in ganz hellem Duft aufgelöste Heiligenfiguren auftauchen: so erscheinen die Hauptgestalten nur als ein innerer Ring inmitten von vielen weiteren, die ihn draußen in der Ferne noch umgeben. Gegen den Gipfelpunkt der Kuppel folgen heller werdende, in verschiedenen Abtönungen schwimmende Wolkenschichten, durch die noch einzelne Putten fliegen. Im Mittelpunkte selbst aber schwebt die seltsamerweise plastisch gebildete Taube, umgeben von einem gemalten Strahlenkranze, der gleichfalls wie plastisch gebildet aussieht. —

Diesem kleinen Kuppelwerk Baronis folgte wahrscheinlich zunächst ein weit größerer und ehrenvollerer Auftrag: die Ausmalung der Kuppel des Trienter Domes. Der Aufstellung des großen, neuen Hochaltars, die unter Fürstbischof Dominikus Anton Graf Thun-Hohenstein (1730—1758) erfolgte, ging eine Umänderung der Umgebung des Altars voran: um ihm Raum und Licht zu verschaffen, wurde der Boden durch Abtragung des Kryptagewölbes erniedrigt und die Kuppel durch Rundfenster erhellt. Bei dieser Gelegenheit beschloß man auch, die Kuppel mit Gemälden zu schmücken, und lud Baroni dazu ein: er stellte in der Wölbung die Madonna vor der Dreifaltigkeit, in den Zwickeln die vier Evangelisten dar. Da aber sein Gemälde, kaum vollendet, infolge der schlechten Beschaffenheit des Malgrundes verdarb und abbröckelte, wurde es dann durch Louis d'Origny, einen französischen Maler aus der Schule Lebruns, der sich in Verona niedergelassen hatte[1], erneuert und ergänzt; von Baronis Arbeit blieb die Madonna und die Dreifaltigkeit, das übrige wurde von Origny gemalt[2]. Die Gemälde Orignys,

[1] Nagler 3. Bd. S 455

[2] Ueber diesen Hergang Vannetti a. a. O. S. 53 und, ihn ergänzend, Toneatti (Il Duomo di Trento S. 19 und S 62 Anm. 2), letzterer auf Grund einer Relation des Bischofs an den päpstlichen Stuhl. Ihre Darstellung bestätigt eine Inschrift auf einer der Säulen des Hochaltars: Ut totius aedifici symmetria illustrata pateret, tholo altius elevato, fornicibus pictura excultis et depressa Crypta . . . pavimentum hoc altari majori et odeo

der dann auch das ganze Schiff mit Fresken ausstattete, müssen im Jahre 1732 fertig dagestanden haben, denn in diesem Jahre erschien zu Trient als Flugblatt ein Sonett, welches ihre Vollendung feierte[1]. So dürfen wir annehmen, daß Baronis Tätigkeit an der Domkuppel etwa in das Jahr 1730 oder 1731 fällt. Wesentlich später, im Jahre 1740 kam der Hochaltar selbst zur Vollendung. Heute ist nichts mehr von diesen Malereien vorhanden. Bei der Renovation des Domes in den Jahren 1882 bis 1888 wurde die Kuppel abgetragen und durch eine neue ersetzt[2].

Das umfangreichste und bedeutendste Freskowerk Baronis aber ist erhalten, die Ausmalung der Pfarrkirche seines Heimatortes Sacco (Taf. 21, 22). Nach einer Inschrift im Gemälde[3] geschah sie im Jahre 1742: die Gemälde fallen also schon in die Höhe des Jahrhunderts, in das vorgerücktere Alter des Meisters; sie sind in jeder Hinsicht ein für die Geschichte der tirolischen Barockmalerei bedeutsames Werk.

Die Kirche ist ein langes, etwas niedriges, dreischiffiges Gebäude. Die gedrückten Seitenschiffe sind durch viereckige Pfeiler vom Mittelschiff getrennt; wo sie enden, setzt der

---

subtractum marmoreisque septis et gradibus terminatum fui anno MDCCXL. (Heider E. und Eitelberger R., Mittelalterliche Kunstdenkmale des österr. Kaiserstaates, Stuttgart 1858, 1. Bd. S. 155). Ducati (Nachrichten über Trient, Ms. Bibl. Ferd. 4321 No. 15) und Perini C. (Trento e suoi contorni, Trient 1859 S. 26) setzen die Vollendung des Altars erst 1744 an.

[1] Dieses Flugblatt, das ich im Ferdinandeum zu Innsbruck (Dip. 1359 Nr. 4) fand, trägt den Titel: Per le Celebri Pitture dall Insigne Signor Lodovico Dorigni fatte nel Duomo di Trento. Trento, G. Monauni 1732. — Roschmann 2. Bd. S. 9 und Nachträge zum Tiroler Künstlerlexikon S. 25 berichten falsch, Dorigny habe die Fresken begonnen und Baroni sie vollendet.

[2] M. Z. K. 1888 S. 274 Von den Fresken der Kuppel sind noch ein Gottvater und ein Engelkopf im Trienter Kommunalmuseum aufbewahrt (Becker-Thieme a. a. O. 2. Bd. S. 519).

[3] In der Lünette links über dem Eingang in das Mittelschiff steht die Jahreszahl 1742 und der Vermerk: Restaurat. 1856. Vgl. Vannetti a. a. O. S. 30.

etwas eingezogene, gerade geschlossene Chor an. Die Pfeiler, Bogen und Oberwände des Mittelschiffs sind bis zum abschließenden Gesimse mit einer Stukkatur in Weiß-Gold dekoriert, welche die charakteristischen Uebergangsformen zum Rokoko hat: noch deutlich akanthusförmiges Blattwerk, daneben natürliche Blumenranken und gitterfeldartige Bildungen, aber noch keine Rocaillestilisierung und unsymmetrische Anordnung; dem Barock gegenüber aber viel leichtere, zierlichere Formen und flacheres Relief.

Das Hauptschiff ist mit einer Tonne bedeckt, in welche auf jeder Seite vier Stichkappen einschneiden. Von den Lünetten darunter enthalten die vier inneren Fensteröffnungen, die vier äußeren Gemälde: die beiden neben dem Orgelchor die Gestalten der Evangelisten (von denen Lukas die Züge Baronis tragen soll), die beiden vor dem Choreingang die Apostelfürsten.

Dem Maler blieb hier das eigentliche Gewölbe ganz überlassen. Und er erstrebt nun wieder eine täuschende Ueberleitung der Wandglieder in das Gemälde. Es geschieht in augenfällig ähnlicher Weise wie in der Caravaggiokapelle, nur mit stärkeren, vorgeschritteneren Mitteln. Der Maler umkleidet die Stichkappen mit Volutengiebeln und verbindet diese durch im Halbkreis zurückspringende Brüstungen, vor welche er auf eigenen Postamenten Gefäße mit Blumensträußen hinstellt. Dabei wird der Uebergang von der Stukkatur zur Malerei in raffinierter Weise verschleiert: die Stichkappenflächen selbst füllt noch stuckierter Zierat und auch die Schnecken, in welche sich die Giebelstücke schließlich einrollen, sind in Stukko in die Spitzen der Stichkappen hineingesetzt, während die Giebelstücke im übrigen gemalt sind; die wirklich entstehenden Schatten dieser plastisch gebildeten Schneckenendigungen gehen vollständig zusammen mit den gemalten der Giebelstücke, so daß man wirklich nachsehen muß, wo die Stukkatur aufhört und die Malerei beginnt; auf der Reproduktion wird niemand

mehr die Grenzen zu erkennen vermögen. Es zeigt dies deutlich, wie solche Künste seit Pozzo völlig gang und gäbe geworden waren. In diesen Kranz von Aufsätzen und Brüstungen gehen scheinbar die Wände aus, darüber öffnet sich die freie Luft. Auch hier nun greifen, wie in der Caravaggiokapelle, die Wolken an vielen Stellen über das gemalte Gesimse herab, Putten flattern nicht nur in die Mauernischen herein, sondern stellen sich auf die Postamente und klettern an den Giebeln herum. Auch größere Engel überschneiden mit ihren Gestalten die vorgetäuschte Randlinie der Kirchenwand und scheinen so unmittelbar im Kirchenraum zu schweben; selbst Heiligengruppen, die zum Bestande der eigentlichen Deckendarstellung gehören, sind auf Wolkenmassen gesetzt, die sich über die Gesimse in das Kircheninnere herabgelassen zu haben scheinen: längs des ganzen Randes herrscht jenes Auf- und Niederwogen der Gestalten in und aus dem Kirchenraum, für welches Pozzo aller Welt die eindringlichsten Beispiele gegeben.

Jeder Abschnitt der Kirche erhält jetzt nur mehr ein einziges großes Gemälde: die Vorhalle, das Langhaus, der Chor. Zu mächtiger Ausdehnung wächst namentlich das Hauptbild im Mittelschiff, das in weit auseinanderliegenden Gruppen die Herrlichkeit des Himmels darstellt. Die Darstellung ist nicht für einen am Eingang stehenden, sondern in der Mitte des Langhauses nach allen Seiten emporblickenden Betrachter berechnet: auch darin erfüllt sich nun Pozzos Vorbild. Ueber dem Eingang schwebt Maria, auf einem großen Wolkenballen von Engeln mit gewaltiger Anstrengung emporgetragen: es ist eine prachtvolle, höchst eindrucksvolle Gruppe, von großzügigem Linienwurf und starker Empfindung (Taf. 21). Sie entspricht bereits dem von der Kirchenmitte gegen den Eingang Zurückschauenden; und hier hat sich nun eine Untensicht von ganz anderer Ueberzeugungskraft Bahn gebrochen, als je früher. Die Gestalt der Maria bietet wirklich den charakteristischen Anblick einer steil über dem Beschauer sich zeigenden Sitz-

figur: die untere Partie des Körpers erscheint ganz nahe und groß, die Mitte verschwindet hinter den vorgestreckten Knien, der Oberkörper erscheint nieder und wie zurückgelehnt. Auch die Engel zeigen höchst kühne Scurzi; zum Teil bieten sie ihre nach unten gekehrte Rückseite. Ein Sternenkranz und eine weite Gloriole umgibt das schöne Haupt der Himmelfahrenden. Engel und Putten umschwirren sie ringsum in hellem Jubel.

In der Mitte des Gewölbes, gerade über dem Beschauer, schwebt in einer neuen, größeren, helleren und also höheren Himmelskuppel, umgeben von einem Reifen von Engelköpfchen, die Taube des heiligen Geistes: gerade von unten gesehen, die Unterseite zeigend. Zu beiden Seiten lassen sich große Genien in prächtigen Schwebestellungen bis über das Gesimse herab.

Den entgegengesetzten Pol des Gemäldes bildet, nunmehr gegen den Eingang hin orientiert, der seiner Mutter von weitem entgegeneilende Christus (Taf. 22). Um ihn im Kreise lagern die Männer und Frauen des alten Testamentes: auf der einen Seite Adam, Eva, Jakob, auf der anderen Noe und Aaron, in ihrer Mitte, besonders nahe an Christus, der Vorläufer des neuen Testamentes, Johannes der Täufer; tiefer, auf eigenen Wolken sitzen Elias, Abraham und Isaak, David und Josua und endlich, als wirkungsvoller Abschluß des Bildes über dem Frontbogen, Moses, der mit pathetischer Gebärde dem Volke die Gesetztafeln zeigt. Auch an diesen Gestalten fühlt man den Abstand, der im Ausmaße der Verkürzungen gegen frühere Meister besteht: bei Johannes dem Täufer z. B. ist die Mitte ganz durch die vorgebeugten Beine verdeckt, unmittelbar darüber ragen Schultern und Kopf nur gerade über die Knie empor. Reichlich sind zugleich Kontraposte verwendet; auf der linken Seite haben wir es mit Vorder-, auf der rechten Seite mit Rückenansichten zu tun.

Nicht nur in perspektivischer, auch in kompositioneller Hinsicht sind die Ausdrucksmittel dieses Deckenbildes sehr ge-

reifte. Baroni beherrscht es, die Figurenmenge zu getrennten Gruppen zu verdichten und dadurch um so mehr freien Raum dazwischen zu gewinnen. Der Heraushebung dieser Gruppen, der Klarmachung ihrer Distanzen dient eine sehr kräftige Schattenführung. Gruppen von so wuchtiger Plastik wie die der himmelfahrenden Madonna findet man in tirolischen Deckenbildern früherer Zeit nirgends. Aehnliches gilt von den Heiligengruppen um Christus herum. Der Maler gibt ihnen ungemein kräftige Farben und rändert namentlich die Wolken unten mit dunklen Schatten; dahinter aber setzt er noch in ganz helle Wolkengründe Gestalten in den blassesten Tönen: so erscheinen die einen Figuren auf nahen, ja zwischen die Mauern der Kirche eingedrungenen Wolken zu ruhen, während die andern in die duftigsten Fernen zurücktreten; es kommt jetzt erst Abstand in den Anblick des Himmels, Raum zwischen die einzelnen Erscheinungen. In außerordentlich reichen Farbenabstufungen differenziert sich schon das Gewölk allein. Der Kranz von Sternen, der das Haupt der Madonna umgibt, steht auf bläulichem Grunde; dann folgt eine helle Morgenröte im Kreise, dahinter liegt der blaurötliche tiefere Aether. Und von den Engeln, die beiderseits des hl. Geistes in ganz satten Farben gemalt sind, führen alle Uebergänge von Bräunlich und Goldgelb ins Lichtgelb der Gloriole um die Taube, über welcher die Tiefe des Himmels nur mehr leise grau durchschimmert. Bei alle dem kennzeichnet die Fülle der Gesichte, der Sturm der Bewegung, die Wucht der Körperbildung und das Pathos der Gebärde, die Vollkraft und der Ueberdrang, das ganze pulsierende Temperament dieses Werkes doch ganz und gar den Barockmeister und zugleich Südländer. Auch der Farbengebung nach unterscheidet es sich als echt barock von den Fresken des beginnenden, ja in den nördlichen Gegenden um diese Zeit schon heraufgerückten Rokoko: die Farben sind wohl reich abgestuft, aber in ihren Höhepunkten überaus kräftig, von einer gewissen schweren Sättigung und dunklen Glut.

Wir finden hier noch nicht das federleichte Wasserblau des Himmels, die zarten Halbtöne der Gewänder, den ganzen Silberschimmer des Höhenlichtes, wie ihn die Nachahmer Tiepolos dann einführen.

Die himmlische Versammlung setzt sich noch im Chorbilde fort: hier erst hat Gottvater mit vielen Engeln Platz gefunden, in ähnlich extremer Verkürzung steil von unten gesehen, wie etwa Johannes der Täufer auf dem Langhausgemälde. Dieses Chorbild wächst nicht aus einer randlichen Scheinarchitektur hervor, ist vielmehr in einem festen Goldrahmen geborgen: doch durchbricht das Gewölk unten den Rand und die Darstellung dringt in den Gewölbespiegel heraus, ein Motiv, das nun gleichfalls zu den ständigen Behelfen der Deckenmaler gehört.

Das effektvollste optische Kunststückchen aber macht der Meister im Vorraum der Kirche, im Orgelchor. Hier sind nämlich zwei Gewölbeschalen übereinander gebaut und die untere in einer wirklichen Oeffnung von ovaler Form durchbrochen, durch welche man zur oberen emporsieht, die eigenes Licht erhält: auf dieses zweite Gewölbe ist dann das Deckenbild gemalt. Die Oeffnung ist eng genug, daß man weder die Ansätze der höheren Kuppel, noch deren Lichtquellen sehen kann: in geheimnisvoller Helle schweben dort die Himmelserscheinungen wie in freier Luft, und zwar gewahrt man jeweils andere, je nachdem man knapp bei der Eingangstüre, mehr rechts oder mehr links oder endlich mehr vom Schiffe der Kirche her durch die Lücke emporschaut: vom Eingang her das heilige Lamm auf dem Buche mit den sieben Siegeln, vom Schiffe her musizierende Engel, von den Seiten aus andere Engelchöre. Es ist wohl der Gipfelpunkt illusionistischer Wirkung, der in Deckengemälden erzielt werden kann. —

Aus den letzten Jahren Baronis rührt nochmals ein kirchliches Fresko her: in der Pfarrkirche zu Villa Lagarina bei Rovereto, deren Seitenkapelle die uns bereits be-

kannten Gemälde Mascagnis aus dem Beginn des 17. Jahrhunderts enthält, begann Baroni im Jahre 1759 im Chor ein Fresko «die Jakobsleiter»[1]. Während der Arbeit aber starb der Meister; nach seinen Kartons wurde es dann von dem Veronesen Girolamo Constantini vollendet. Es fällt gegenüber den Fresken zu Sacco ab und enthält keinerlei neue Entwicklungsmomente.

Mit Gaspar Antonio Baroni hat die spezifisch barocke Deckenmalerei in Südtirol ihre Höhe erreicht. Wir wenden uns nun der Entwicklung bis zum gleichen Punkte in Nordtirol zu.

---

[1] Vannetti a. a. O. S. 12, 50. Das Fresko trägt eine jedenfalls nicht eigenhändige, aber nicht viel jüngere Signatur: Opus ultimum D. Gaspari Ant. Baroni de Sacco p. anno 1759. Das Schiff der Kirche sollte im Jahre 1806 von J. Schöpf ausgemalt werden, der Auftrag wurde aber rückgängig und erst im Jahre 1898 entstanden die jetzigen Deckenbilder von dem Mailänder L. Cavenaghi (Hammer H., Josef Schöpf. Innsbr. 1908 S. 115 und Zeitschrift des Ferd. 1907 S. 263f; G. Giordani, Il conte Paride Lodron Arcivescovo di Salisburgo e le Chiesa di Villa Lagarina, Rovereto 1908, S. 17, 18, 20).

V.

NORDTIROL IN DER ERSTEN HÄLFTE DES 18. JAHRHUNDERTS.

1. ALLGEMEINES.

Noch deutlicher als im Süden des Landes belebt ein neuer, größerer Zug seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts die barocke Deckenmalerei im nördlichen Tirol. Das Kunstleben ist jetzt hier eher reicher, als dort; der Kirchenbau und die Kirchenmalerei gelangen zu einer rasch steigenden Blüte und bringen glänzende Werke hervor, denen der südliche Teil des Landes in dieser Zeit nichts Gleiches an die Seite stellen kann.

Zugleich tritt ein deutlicher Unterschied in der Entwicklung hervor. Auch im Norden treffen wir überall in den Deckenmalereien auf die Einwirkung des Pozzoschen Systems. Aber zugleich macht sich schon früh noch ein anderer Einfluß geltend, der dann immer wachsend das ganze Gepräge der nordtirolischen Freskenwerke bestimmt: der Einfluß jener Richtung der venetianischen Kunst, die schließlich durch Giovanni Battista Tiepolo ihre deutlichste Ausgestaltung fand. Er ist der Interpret des Rokokogeistes im Deckenbilde des 18. Jahrhunderts. Ohnehin nun gewinnt das Rokoko, von Norden her kommend, in Nordtirol rascher und stärker an Boden als

in Südtirol. Die Stukkatur macht früher die Umbildung mit, die ihr dieser Stil gebracht hat, und mit ihr nehmen auch die Malereien bald etwas von der neuen Auffassung und Empfindung der Rokokozeit an. So geschieht es, daß in Nordtirol in das Deckenbild, noch ehe es sich auf dem Boden der rein barocken Formensprache zur völligen Reife seines Prinzips durchgebildet hat, schon etwas von der spezifischen Richtung des folgenden Stiles mit hineinspielt. Es kommt hier zu einer Verbindung von Pozzos System mit den Errungenschaften Tiepolos.

Die Elemente, die Tiepolo in die Entwicklung des Deckenbildes eingefügt hat, lagen lange schon in der venetianischen Kunst vorbereitet. Er ist in vieler Hinsicht nur der Fortsetzer Paolo Veroneses; und noch unmittelbar vorher hat sein engerer Lehrer Giovanni Battista Piazetta ähnliche Wege eingeschlagen: in dessen wichtigstem Freskowerk, der Glorie des hl. Dominikus in einer Kapelle von S. Giovanni e Paolo zu Venedig, sind viele der Besonderheiten des tiepolesken Deckenstiles schon völlig enthalten. Aber nach außen hin gab doch erst Tiepolo selbst den entscheidenden Anstoß und an seiner Kunst lassen sich die Entwicklungsmomente am besten charakterisieren. Seine Einwirkung auf die Mitwelt beginnt schon von seinen frühen Lebensjahren an, früher als es sonst gewöhnlich geschieht. Der geniale Meister, im Jahre 1696 geboren [1], begann bereits als frühreifer Wunderknabe eine außerordentliche Tätigkeit: schon seit 1715 tritt er mit selbständigen Werken hervor und reißt dann in rasch zunehmendem Ruhm alle größeren Aufträge in Venedig,

[1] Ueber Tiepolo außer den älteren Werken (Leitschuh, Meißner) besonders H. Modern, Giovanni L. Tiepolo. Wien 1902; E. Sack. Giambattista und Domenico Tiepelo. Hamburg 1910; P. Molmenti. G. B. Tiepolo, Mailand 1910; Weisbach W., Impressionismus, ein Problem der Malerei in der Antike und Neuzeit. Berlin 1910, S. 211. Vgl. auch die Besprechung der Werke von Sack und Molmenti durch H. Tietze, Kunstgeschichtliche Anzeigen, Beibl. der Mitt. des Inst. f. österr. Geschichtsforschung, Wien 1910 Heft 3 S. 87ff.

in Oberitalien an sich. Seit 1720 entstehen umfangreiche Fresken in den Palästen Dolfin, Sandi, Baglioni zu Venedig, wenig später das erste größere kirchliche Deckenfresko, die Glorie der hl. Theresa in einer Kapelle der Scalzikirche ebendort, in der er, auf Piazetta fußend, aber ihn bereits meisternd, jene Merkmale, die dann so schnell allenthalben Nachahmung finden, schon sehr charakteristisch aufweist: von diesem Zeitpunkt an können wir unbedenklich Einwirkungen Tiepolos nach außen hin in Erwägung ziehen. Mit den großen Werken, die dann folgen, wie den Fresken in der Villa Valmarana in Vicenza (1737), in der Gesuatikirche (1739), im Palazzo Clerici (1740), in der Scuola del Carmine (1743—44), der Kirche S. Maria del Rosario (1747) in Venedig, dem Palazzo Trento in Vicenza, dem Palazzo Rezzonico in Venedig erreicht er schnell seine volle Reife und eine immer steigende Macht über die Deckenmaler auch anderer Länder. Seinen Einfluß auf Deutschland besiegeln die großen Fresken im bischöflichen Schloß von Würzburg (1751—53). Nach seiner Rückkehr entstehen weitere hinreißende Beispiele im Palazzo Barbaro, in der Villa Soderini, in der Kirche des Ospedale della Pietà (1754), im Palazzo Labia (1757) zu Venedig und Palazzo Canossa zu Verona (1760), bis Tiepolo dann im Jahre 1761 von König Karl II. nach Madrid berufen wird und dort die großartigen Malereien im königlichen Schloß ausführt. Mitten in dieser Tätigkeit starb der genialste aller Deckenmaler im Jahre 1770.

Was äußerlich am meisten als Wirkung Tiepolos auf seine Nachahmer in die Augen fällt, ist die weltlich heitere, bühnenhaft festliche Inszenierung der religiösen Stoffe. Hierin vor allem nahm er die Darstellungsart Veroneses auf, dem alles im Milieu der Lagunenstadt erschienen war, in der sich die verfeinerte Kultur des Westens mit der bunten Welt des Orients vereinigte. Wenn irgend möglich, wird die behandelte biblische oder legendäre Szene zum rauschenden Schaufest in strahlendem Säulenbau, mit zahlreichen Zuschauern, in mannig-

faltigen Kostümen, mit allerlei aufgehäuftem malerischen Tand; zum farbenbunten Ausstattungsstück, in dem sich mit dem religiösen Thema Zeitschilderung und Genre sorglos mischen. Tiepolo hat dies alles, vielleicht weniger mit der breiten Behaglichkeit seines Vorgängers in der Renaissance als in der geistreichen Zuspitzung und mit dem kecken Raffinement des Rokokomenschen erneuert, nicht nur als blendenden Aufputz eines etwa sonst ärmlich erscheinenden Motivs, sondern mehr noch um der rein malerischen Effekte, die sich damit erreichen ließen: in immer neuer Erfindung erzählt er seine Historien mit Figuren im sammet- und seidenschimmernden Staat der venetianischen Gesellschaft, in den vielfarbigen Trachten des Morgenlandes, häuft allen möglichen Flitter an Stoffen, Blumen, Kränzen, Waffen, Gefäßen, Vögeln und Hunden auf und ordnet das Ganze zu einem glänzenden Bühnentableau von unwiderstehlicher Wirkung.

In dem Wiederaufleben dieses Schaugepränges liegt jedoch nicht die einzige und nicht einmal die wichtigste Einwirkung des spätvenetianischen Meisters. Von größerer Bedeutung sind die Elemente, mit denen er das Deckenproblem als solches gefördert hat. Sie gehen nach einer andern Richtung als bei Pozzo, bauen eher weiter, was schon in Correggios Werken entwicklungsfähig lag. Tiepolo hat im Deckenbilde selbst verhältnismäßig geringen Gebrauch von Scheinarchitekturen gemacht. Fast immer haben seine Bilder eine Einfassung durch Rahmen erhalten, wie es in der venetianischen Kunst von jeher üblich gewesen. Zwar überschreitet die Malerei bei ihm fast regelmäßig diesen Rahmen, indem Wolken über denselben hinausdringen und Gestalten über ihn hinwegschweben: aber das Pozzosche Motiv der unmittelbaren Verlängerung der Wandglieder in das Deckengemälde greift er nur ausnahmsweise auf. Höchstens schmale Brüstungen umgeben den Rand der Oeffnung, in der das Bild enthalten ist[1]. Meist aber vergönnt

[1] So beim «Triumph des Glaubens» in S. Maria della Pietà zu Venedig. Selbst im Palazzo Labia, wo Mengozzi die Wände mit täuschen-

der Meister es der Rokokostukkatur, sein Bild mit ihren reizvollen Gebilden zu umschmeicheln.

Um so mehr hat Tiepolo dazu getan, dem in der Deckenöffnung sichtbar werdenden Ausschnitt des Weltenraumes die Weite, Helle und Leichtigkeit zu geben, durch die erst eigentlich das befreiende Gefühl der Raumerweiterung eintritt. Er vor allem war es, der die Deckenmaler eine neue Füllung des Bildraumes, ein anderes Verhältnis zwischen Figur und Malfeld lehrte. Er bringt die Gestalten nicht dicht und groß im Bilde an, sondern klein, in weiten Spatien, in absichtlich unregelmäßiger Verteilung; von seinen frühen bis zu den späten Werken lockert sich Schritt für Schritt die Komposition. Er läßt viel leeren Himmel und streut, wie nur einer Laune folgend, in Wirklichkeit freilich geleitet von sicherstem Feinsinn, die Erscheinungen durch die Wolken hin; er ballt sie irgendwo zu Knäueln zusammen und läßt dann wieder große Zwischenräume. Auch die Hauptgruppe erscheint mit Vorliebe nicht im Mittelpunkt, sondern in zweckbewußter Nonchalence tiefer und zur Seite gerückt. Tiepolo geht damit über das Bedürfnis der Renaissancekunst hinaus, die Bildfläche mit großen Menschenkörpern wie mit einem schweren Ornament zu füllen; in ihm waltet das spielend Improvisatorische des Rokoko, ja er hat etwas fast Modernes darin, wie in seinen Bildern die Figur in unermeßlicher Weite fast untergeht und nur zufällig bald da bald dort auftaucht. Die Gruppen für sich haben nicht den klaren, gerundeten Umriß der älteren Zeit, vielmehr einen eigentümlich regellosen Aufbau, einen unruhig zackigen Umriß, etwas Auseinanderfahrendes und Zerrissenes. Auch die einzelnen

---

den Scheinarchitekturen bedeckte, ist die Decke zwar in seitlichen Oeffnungen durchbrochen, das Mittelbild aber doch wieder in einem festen Rahmengefüge. Nur im Pal. Archinti und Pal. Clerici in Mailand finden sich Beispiele, wo die Wandgliederungen unmittelbar in das Wolkenbild ausgehen. Die Würzburgerfresken und jene zu Madrid sind durchaus in Rokokorahmenwerk eingegliedert.

Gestalten kennzeichnet eine oft fast groteske Silhouette, ein nervöser Kontur; die Gewänder, statt in wohlgerundete vielmehr in eckige, scharfbrüchige Falten gelegt, flattern phantastisch in die Luft. Dazu kommen die Verkürzungen für die Untenansicht: erst Tiepolo führt sie bis zum höchsten Ausmaß durch, so daß manchmal von einem nach oben gekehrten Gesicht nur die Nase über das vorgestreckte Kinn aufragt, während Augen und Stirne hinter dem Gesicht untertauchen. Namentlich aber ist Tiepolo unerschöpflich in überraschender Halbverhüllung der Gestalten durch Wolken oder benachbarte Gegenstände. Die Art, wie sie aus Nebeln hervortauchen oder von irgendwelchen andern Dingen zum Teil verdeckt werden, führt dann zu einer oft geradezu bizarren Erscheinung: fast bis zur Unkenntlichkeit wird manchmal die Figur zerpflückt und man hat den Eindruck, als ob bloße Gestaltenfetzen durch die Lüfte einhergewirbelt kämen. Licht und Schatten tragen das ihre dazu bei. Der Meister liebt Kontraste: fast nur als dunkle Silhouette sind manchmal Figuren vor die blendendste Helle hingesetzt und wie wahllos gehen Schattengrenzen auch über die Einzelgestalt hin, wechseln Hell und Dunkel, satte und blasse Farben in scharfem Schnitt, in absichtlich eckiger Linie, wie im Zickzack. Die plastische Klarheit der Gruppe, der Figur wird aufgehoben; fleckenartig treten die Erscheinungen nebeneinander. Den Eindruck erhöht der kecke, freie, unnachahmlich kühne Pinselstrich. Tiepolo modelliert — nicht bloß in seinen Skizzen, auch oft in seinen Fresken, und zwar je später, desto deutlicher — vielfach mehr in Form unruhig hingesetzter, breiter Flecken als in weich zerfließenden Uebergängen; er verfährt, namentlich in Gewändern nicht rund modellierend, sondern Valeurs nebeneinandersetzend. All das hat etwas Abruptes, Momentanes, fast Impressionistisches und verleiht dem Ganzen eine sprühende Leichtigkeit, die bis dahin kaum bekannt war.

Dazu kommt aber dann noch Tiepolos Kolorit. Statt der

kräftigen, satten Tönung von vorwiegend warmer Stimmung, die den eigentlichen Barockmeistern eigen war, gibt er, auch hierin auf Veronese zurückgreifend, kühle Farbenklänge, einen silberigen Gesamtton. Die Buntheit seiner Einzelfigur ist eine andere als die seiner meisten Vorgänger: er liebt feine, blasse Halbtöne und stellt sie in der raffiniertesten Weise zusammen. Er bricht die Farben gern gegen das Licht hin: sie sind bei ihm wie von Sonne durchtränkt, in Licht gebadet. In seinen Fresken strömt wirklich die Fülle des Lichtes, das wir uns in den Höhen des Himmels denken: das Freilicht hält bei ihm seinen Einzug in die Deckenmalerei.

Der Macht dieses Beispiels hat sich kaum einer der Freskomaler der nächsten Zeit entziehen können. Bis in entlegene Länder, bis zum kleinsten Dorfmaler herab ist die Wirkung zu verfolgen. Venedig wird eine der bevorzugtesten Bildungsstätten der Freskanten und der tiepoleske Stil geht, bald nur wie eine leichte Anwandlung, bald als förmliche Nachahmung, durch nahezu die ganze Deckenmalerei des frühen und mittleren 18. Jahrhunderts.

Die deutschen Maler haben, wie es scheint, diese Anregungen besonders begierig aufgegriffen, aber dann vielfach sehr selbstständig weitergebildet. Bei ihnen fiel namentlich das Aufhäufen einer bunten phantastischen Gestaltenwelt, das Beimengen genrehafter Züge auf fruchtbaren Boden; es traf sich bei ihnen mit eigenen, heimischen Neigungen, auf die wir bei unserer Betrachtung schon mehrmals hinweisen konnten: die Lust am Fabulieren, die Freude an prächtigen Kostümen, die breite Milieu- und Interieurschilderung, der Stillebentrieb, der die deutschen Maler von altersher kennzeichnet. Seitdem die venetianische Auffassung die Oberhand gewann gegenüber derjenigen der römischen und bolognesischen Schulen, die im 17. Jahrhundert entschieden maßgebender gewesen, war der individuellen Ausgestaltung der heiligen Stoffe wieder ein weiter Spielraum gegeben. Man brauchte sich nicht mehr auf die engere Er-

zählung des Vorganges zu beschränken, man konnte sie ausbauen und ausschmücken, mit allerlei Nebenfiguren und Nebenhandlungen umkleiden. Hier reichten sich die theologische Erfindungskraft des Programmgebers, die Erzählerfreude des Malers und die Schaulust des Volkes die Hand; dies letzte Moment ist nicht zu übersehen: die mancherlei Geschichten, die jetzt noch vom Volksmunde an einzelne auffallende Gestalten ähnlicher Fresken geknüpft werden, zeigen, daß diese motivenreichen Fresken das Volk einst wirklich anregten und beschäftigten. Ohnehin erforderte der große Umfang der Malflächen auch schon rein künstlerisch ein Hinausgehen über den engeren Inhalt des Themas; seitdem nicht mehr die Zerteilung in einzelne Felder herrschte und daher nicht mehr die Aneinanderreihung vieler kurzer Erzählungen möglich war, sah man sich gezwungen, das Gestaltenrepertoire und den gedanklichen Inhalt eines und desselben Themas möglichst zu erweitern. Jetzt nahm das Allegorisieren und Symbolisieren immer mehr überhand[1], nun kam es zu den eigentümlichen, jener Zeit noch verständlichen, heute oft kaum mehr deutbaren Verbildlichungen theologischer Lehrsätze und Begriffsgruppen, in denen ebenso oft spitzfindige Gelehrsamkeit wie volkstümliche Naivität zum Ausdruck gelangt. Manch ungenießbare, abstruse Gebilde sind so entstanden, aber auch wieder Werke, aus denen in anmutender Weise die Gläubigkeit und Sinnigkeit, das herzliche Gemüt und der drastische Humor der Zeit sprechen. Je mehr man in die Lokalkunst herabsteigt, desto unmittelbarer und frischer, freilich auch derber geben sich diese Ausschmückungen und Zutaten und man kann in ihnen den nationalen Kunstgeist wiederfinden, der sich, wenn auch halb verdunkelt, im Grunde seit den Zeiten der altdeutschen

[1] Ueber die Entstehung der Bildprogramme und namentlich die Bedeutung der Allegorie in den barocken Fresken vgl die geistvollen Darlegungen von H. Tietze, Programme und Entwürfe zu den großen österr. Barockfresken. Jahrbuch d. kunsthist. Sammlungen des Kaiserhauses, 30. Bd. 1. Heft. Wien 1911 S. 10ff.

Kunst nie ganz verlor und nun in den barocken Deckengemälden der Dorfkirchen neues Leben schöpft. —

Seit etwa dem dritten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts beginnt der Einfluß der venetianischen Kunst sich in der nordtirolischen Freskomalerei, anfänglich zögernd, dann sehr ausgesprochen zu zeigen. Seine Träger sind zunächst ausländische Maler. Mit dem Tode Egid Schors (1701) und der beiden Waldmann (1712, 1720) entstand eine fühlbare Lücke unter den einheimischen Meistern; auch mag sich noch nicht hinreichendes Vertrauen in die eigenen künstlerischen Kräfte festgesetzt haben: genug, in der nächsten Zeit, bis gegen die Mitte des Jahrhunderts hin werden die größeren Aufträge, welche die immer wachsende Bautätigkeit veranlaßt, meist auswärtigen Künstlern übertragen: vor allem zwei bayrischen Malern, Kosmas Damian Asam aus München und seinem Schüler Matthäus Günther. Während ersterer im wesentlichen noch in der barocken Formensprache wurzelt, führt letzterer allmählich in den Rokokostil hinein.

---

2. KOSMAS DAMIAN ASAM.

(1686—1739.)

Bayern war in der Entwicklung der barocken Deckenmalerei Nordtirol vorangeeilt. Das kirchliche Fresko kam namentlich durch die Künstlerfamilie der Asam[1] rasch zu bedeutender Höhe. Hans Georg Asam, der Begründer der Familie (1649—1711) malte seine frühesten Deckenbilder, jene in der Klosterkirche

[1] Ueber sie Ph. M. Halm, Die Künstlerfamilie der Asam. München 1896. — Thieme und Becker, Allg. Lexikon der bildenden Künstler 2. Bd. (Artikel über Hans Georg Asam von H. Hammer S. 173, über Egid und Kosmas Damian Asam von Weigmann S. 171ff.). — Gurlitt, Barockstil in Deutschland, S. 308ff

von Benediktbeuern (1683—84)[1], noch in Einzelfelder zwischen Stukkatur: aber schon in ihnen war eine sehr fortgeschrittene, ja extreme Untensicht angewendet; und mit dem Allerheiligenbilde der Stiftskirche zu Tegernsee stellte er bereits im Jahre 1690 ein Kuppelwerk ganz ähnlicher Art hin, wie es Josef Waldmann für Nordtirol erst im Jahre 1709 lieferte[2]: diesem war es zudem durch bewegtere Komposition, stärkere Lichtabstufung und kühnere Verkürzungen überlegen. Ein ungemein ausgebreitetes Wirken entfalteten aber dann seine Söhne Kosmas Damian Asam (1686—1739) und Egid Quirin Asam (1692 bis 1750), die im engsten Bunde, ersterer als Maler, letzterer als Stukkator, eine unglaubliche Zahl großer Kirchenfresken in Bayern und über dessen Grenzen hinaus ausführten. Sie schulten sich in Rom, Kosmas unter Giuseppe Ghezzi, einem Künstler der cortonesken Richtung, Egid vor allem an dem Vorbilde Berninis; fraglos aber gewann auf beide auch Pozzo bestimmenden Einfluß[3]. Dies zeigt ihre Tätigkeit, die in Bayern seit dem Jahre 1710 einsetzt, Schritt für Schritt. In den ersten größeren Werken, den Deckenfresken zu Ensdorf (1714)[4] in der Oberpfalz und in der Dreifaltigkeitskirche zu München (1715)[5] beschränken sie sich noch auf große Figuralkompositionen, Allerheiligenbilder in der Art von ihres Vaters Fresko in Tegernsee; schon hier legen sie nach der zeichnerischen wie koloristischen Seite ein energisches, wenn auch etwas ungefüges Vorwärtsdrängen an den Tag. Das Kuppelbild der Klosterkirche zu Aldersbach (1720) verwendet das Motiv der

---

[1] Halm a. a. O. S. 7 ff. Kunstdenkmale des Königreichs Bayern. 1. Bd. 1. Teil (München 1895) S. 657, 660 und Atlas Taf. 90.

[2] Halm a. a. O. S. 9 f. Kunstdenkmale von Bayern 1. Bd. 2. T. S. 1499 f., Atlas Taf. 204.

[3] Halm a. a. O. S. 3 f. Vgl. Gurlitt a. a. O. S. 312.

[4] Halm a. a. O. S. 15; Kunstdenkmale von Bayern 2. Bd. 15. Heft S. 45 ff. (mit Abbildung).

[5] Halm S. 17; Kunstdenkmale v. Bayern 1. Bd. 2. T. S. 965. Dehio, Deutsche Kunstdenkmäler 3. Bd. S. 296.

um das Fresko ziehenden Balustrade, über der sich die Szene abspielt[1]. In den umfassenden Malereien der Stiftskirche von Weingarten (1718—20) aber, einem der hervorragendsten Werke der Brüder, wird der figürliche Vorgang dann durch den architektonischen Rahmen fast zurückgedrängt; Kosmas malt hier eine Scheinrotunde, zu der ihm deutlich einer der Entwürfe in Pozzos Perspektivwerk als Vorlage gedient[2]. Von nun an bilden glanzvoll gemalte Scheinkuppeln in der Art des Malerjesuiten in Asams Bildern das fast ständige Gerüst, in welches die heilige Szene verlegt wird. Die glänzendsten Werke dieser Art sind die Kuppelfresken im Dom von Freising (1723—24)[3], zu Einsiedeln (1724—26), in der Klosterkirche zu Fürstenfeld (1723—31)[4], der Schloßkirche zu Ettlingen (1732), der Damenstiftskirche zu Osterhofen (1733), im Kongregationssaal zu Ingolstadt (1732—36)[5], in der Stiftskirche von Weltenburg (1735—1739)[6]. Dabei vollzieht sich in diesen Arbeiten ein starker innerer künstlerischer Fortschritt: von Werk zu Werk wächst der Reichtum in Formen wie Farben, die Leichtigkeit und Anmut der Gruppenbildung, die Helle des Kolorits, die in immer virtuoserer Weise der Höhenwirkung dienstbar gemacht wird.

Unmittelbar nach Ausführung des großen Freskowerkes zu Weingarten wurde Kosmas Damian Asam nach Tirol berufen. In Innsbruck wurde im Jahre 1717 die alte, durch Erdbeben beschädigte St. Jakobspfarrkirche abgerissen und am 12. Mai der Grundstein zu einer neuen gelegt, deren Baumeister Georg Anton Gump und Claudio Delevo waren[7]. Mit der Dekoration des Innern aber wurden die Brüder Asam

---

[1] Halm S. 22.

[2] Halm S. 26; Dehio a. a. O. 3. Bd. S. 543.

[3] Abbildung in Kunstdenkmale von Bayern 1. Bd. 1. T. Atlas Taf. 41.

[4] Die Entstehungszeit in Kunstdenkmale von Bayern 1. Bd. 1. T. S. 444, 454.

[5] Ebenso 1. Bd. 1. T. S. 53.

[6] Ueber diese Kirchen Halm a. a. O. S. 29, 33, 41, 43, 45, 47, 52.

[7] Tinkhauser, Diözese Brixen, 2. Bd. S. 99; Gurlitt a. a. O. S. 262.

betraut; Egid führte die Stukkaturen, Kosmas Damian die Malereien aus. Schon im Jahre 1721 war letzterer von seinem Schwager, dem Priester Franz Christof von Mörl aus Tirol, dem Stadtmagistrat als Maler empfohlen worden [1]. Nach den Aufschreibungen des damaligen Pfarrmeßners Josef Schumacher machte Kosmas am 8. Juli 1722 den Anfang mit dem Gemälde über der Orgelempore und vollendete es in nur fünf Wochen. Erst im folgenden Jahre wurde dann die Arbeit fortgesetzt und nun legte der Meister noch größere Geschwindigkeit an den Tag. Am Pfingstsamstag den 5. Mai 1723 begann Asam das Werk und beendete bis zum 6. August die zwei nächsten ovalen Kuppeln und die Hauptkuppel über dem Chor [2]. Deutlich tragen denn auch diese Arbeiten des Jahres 1723 den Stempel der Flüchtigkeit an sich und die im Vorjahre mit einiger Muße gemalte erste Kuppel tritt als die weitaus beste deutlich hervor [3].

Die Innsbrucker Pfarrkirche (Taf. 23, 24) ist ein imposanter einschiffiger Raum ohne Seitenkapellen: auf das Langhaus folgen zwei halbrund geschlossene Kreuzarme und ein viereckiger, gerade geschlossener Chor. Die Eindeckung erfolgte nun nicht mehr in Form einer Tonne mit Stichkappen, sondern nur mehr durch eine Reihe von Kuppeln, die sich, durch Quergurten voneinander getrennt, über schmalen Pendentivs erheben: es sind hier drei flache, querovale Kuppeln über dem Langhaus, eine hohe Rundkuppel über dem Chor. Die Pfarrkirche der Hauptstadt hat damit das erste und tonangebende Beispiel geliefert für einen Kirchentypus, der nun im 18. Jahrhundert geradezu als der herrschende gelten kann. Das barocke Streben nach wenigen, wuchtigen Gliederungen der Decke hat hierin

---

[1] Dipauli, Zusätze S. 667; Halm S. 27ff.

[2] Dipauli a. a. O. S. 680. Primisser, Denkwürdigkeiten von Innsbruck S. 13.

[3] Die Fresken wurden im J. 1890 einer Restaurierung unterworfen (M. Z. K. 1890 S. 150).

seinen vollkommensten Ausdruck, die barocke Deckenmalerei ihre entsprechendste Unterlage gefunden: in einer Folge von großen Kuppelgemälden spricht sie sich nun am liebsten aus. Die begleitenden Bilder in den Zwickeln — es sind hier allegorische Figuren grün in grün und rot in rot — sinken zu Medaillons herab, die für den Gesamteindruck keinerlei Bedeutung haben, ja kaum beachtet werden.

Das Thema der Darstellungen war die Geschichte des Titelheiligen der Kirche, Jakob von Campostella, des Führers der Spanier im Kampfe mit den Sarazenen. Die Hochkuppel über dem Chor, dem Blick der Beter im Langhaus eigentlich ganz entzogen, stellt den Kampf mit den Ungläubigen dar. Es ist das flüchtigste, derbste, geringste der Bilder. Hier entwickelt sich die Szene, die auf der Erde spielt, einfach in amphitheatralischer Weise rund um das abschließende Gesimse. Von links, wo das christliche Lager aufgeschlagen ist, ziehen die Ritter in die Schlacht, von rechts die Türken; in der Mitte entfaltet der Heilige, hoch zu Roß, eine weiße Fahne. Vor seinem Strahlenschein schrecken die Feinde zurück, über die sich zudem ein Unwetter und Steinregen entlädt. An der Hinterseite sieht man in der Landschaft eine Stadt. Die Laterne enthielt einst einen blitzschleudernden Engel, jetzt ist dort ein Symbol der Dreieinigkeit von neuerer Hand. In den Leibungen der seitlichen Archivolten sieht man in länglichen Rahmen Putten mit den Attributen des heiligen Kriegers und Pilgers, in den Zwickeln die vier Evangelisten, derbe, aber großzügige Gestalten; die Tiere derselben sind halb stuckiert, halb gemalt, in spielerischer Weise den Uebergang des Plastischen zum Gemalten verschleiernd.

Nicht diese Chorkuppel, sondern die drei Flachkuppeln über dem Schiff beanspruchen das eigentliche Interesse. In allen dreien spielt sich der Vorgang in mächtigen Scheinarchitekturen ab, die für den Gesamteindruck des Bildes das bestimmende Uebergewicht haben. Allerdings wachsen sie

nicht aus der wirklichen Wandarchitektur hervor; vielmehr umgibt sie Egid Asams die Gurten und Zwickel schmückende Stukkatur, hier noch in barocken Formen gehalten, und faßt sie mit einer Leiste ein, so zwar, daß einzelne der Zieraten in das Bild hineinragen. Da aber die im Bilde gemalten Architekturen meisterlich für den Standpunkt des Beschauers durchgeführt sind, so erscheint diese Leiste im Grunde doch wie ein Gesimse, über welches man zu einem höheren Aufbau hinaufblickt; dies um so mehr, als die Kuppelschale etwas hinter dem Rande der Leiste aufruht. In jedem der drei Gemälde entfaltet sich eine Säulenrotunde, die oben in eine Kuppel zu enden scheint. Dabei zeigt sich aber eine bemerkenswerte Abstufung. Der Beschauer ist nicht bei allen gleich unmittelbar unter der Kuppelmitte angenommen, sondern steht für alle drei etwas innerhalb des Einganges der Kirche. Für die weiter gegen den Chor hin liegenden Bilder verschiebt sich daher der Anblick der Scheinhallen so, daß der Betrachter im wesentlichen nur die eine, ihm zugekehrte Seite der Halle sieht, während gegen die ihm abgekehrte Seite hin die Scheinarchitektur allmählich im Rahmen verschwindet; die Kulmination der Scheinkuppeln ist ganz auf die dem Beschauer nähere Seite gerückt. Das ist ganz und gar das System, das Pozzo in seinem Lehrbuch gegeben, und die Abhängigkeit dieser Gemälde von den dort abgebildeten Mustern ist eine völlig ins Auge springende. In den architektonischen Einzelheiten entstammen sie natürlich eigener Erfindung. Längs des Bildrandes zieht sich eine Brüstung hin, hinter welcher die Figuren stehen; auch sie geht gegen die Seiten hin allmählich aus; in der Mitte vorne ist sie unterbrochen und gibt einer Treppe Raum, die sich von hier in die Tiefe zu senken scheint: um diese herum spielt hauptsächlich die Szene. Damit ist ein nun in Zukunft immer wiederkehrendes Schema gefunden, um auch auf festem Boden spielende erzählende Vorgänge wie wirklich sich dort droben zeigende Handlungen darzustellen, ohne die

Illusion der Raumerweiterung zu stören: man schuf einen idealen, die Deckenöffnung im Kreis umgebenden Bühnenpodest, auf dem die Akteure hinter dem schützenden Geländer stehen; es ist, als läge dort droben ein Umgang mit Brüstung, über dem sich dann erst, von vier mächtigen Pfeilermassen getragen, die eigentliche Kuppel wölbt.

In der vordersten der drei Kuppeln über der Vierung macht diese Kuppelhalle, in schweren, massigen, echt barocken Formen erbaut, eigentlich das Gemälde aus, der figurale Vorgang verschwindet vollkommen inmitten ihrer erdrückenden Wucht. Man sieht in der Tempelhalle einen kleinen Altar mit einer Statue der Madonna, deren Verehrung der hl. Jakob dem Volke empfiehlt: Engel musizieren in den Lüften: die Legende erzählt, daß Maria, von musizierenden Engeln begleitet, dem Heiligen zu Saragossa erschienen sei und ihm empfohlen habe, eine Kirche zu bauen. Das Ganze ist in etwas dunkler Farbenstimmung und schwerfälligen, plumpen Formen gemalt.

In der zweiten Kuppel (Taf. 23) entfaltet sich in einer nicht minder prächtigen Halle ein etwas größerer Figurenreichtum. Das Bild stellt den Heiligen als Fürbitter dar. Ritter, Pilger, Kranke, Besessene nahen von beiden Seiten dem Altar des Heiligen. Ueber diesem schwebt auf Wolken Jakob selbst vor Christus, der sich auf einer höheren Wolke, aber immer noch unter der Kuppelwölbung herniedergelassen, und überbringt die Bitten. Auch dieses Bild leidet an einer gewissen Derbheit der Gestaltengebung und düstern Schwere der Farben.

Erst im dritten Kuppelgemälde (Taf. 24) über dem Orgelchor ist die Scheinhalle unmittelbar zu Häupten des Beschauers angenommen und zugleich nicht mehr als eine geschlossene, sondern allseits luftig durchbrochene gedacht. Von vier Seiten steigen hier die Pfeilermassen, durch Bogen verbunden, unter denen man in seitlichen Oeffnungen in die Luft hinaussieht,

wie ein leichtes Gerüst gegen eine ovale Kuppel an, die hier genau in die Mitte des Freskos zu liegen kommt: auch sie ist aber noch in einer weiten Oeffnung aufgetan, die den Aufblick zur Höhe des Himmels gestattet. Hier scheinen die gemalten Eckständer wirklich die gebauten Pfeiler der Kirche fortzusetzen, nur daß ihr Fuß gleichsam durch die stuckierten Pendentivs verdeckt wird, hinter deren Rand sie scheinbar hervorschießen. Für die unteren Figuren schafft sich der Maler auch hier feste Podien, indem er unter den Arkaden an vier Seiten Balkone heraustreten läßt, hinter oder auf deren Dockengeländern sie nun stehen können. Aber auch Wolken schweben in die Halle herein und tragen weitere Gestalten. Hier ist also das Pozzosche System in eigenartiger Weise weitergebildet. In diesem letzten Gemälde weicht die Legende der Allegorie. Es ist dargestellt, wie der hl. Jakob sich bei Gott für Kirche, Staat, Land und Stadt verwendet. Diese vier Mächte sind in Gestalt von Genien auf den erwähnten Balkonen versinnbildet, die Kirche durch einen Kelch, die übrigen durch Wappen — den österreichischen Bindenschild, den Tiroleradler, die Flußbrücke — gekennzeichnet. Rechts oben auf einer Wolke kniet dann der Heilige im Pilgerkleide und wendet sich nach oben, wo über dem Kuppelauge Gott Vater, überaus kühn verkürzt, inmitten von Engeln erscheint. Er entsendet einen Erzengel, welcher niederflatternd dämonische Gestalten (Ketzer und Teufel) über den Rand des Bildes hinabstößt: an dieser Stelle brechen Wolken und Figuren über den Rahmen heraus.

In diesem letzten — der Entstehung nach ersten — Bilde zeigt Asam seine volle Kunst: eine Freiheit der Anordnung und Feinheit des Kolorits, die in Tirol als etwas Neues empfunden werden mußte. Die gemalte Architektur ist hier in ungemein hellen, zarten Tönen hingesetzt: sie erhält dadurch etwas Luftiges und Schwebendes, wie es noch keinem tirolischen Maler vorher gelungen, sie ist schier jeder Schwere bar und erscheint wie ein leichtes Luftgebilde. In hell grau-

rötlicher Fleckung glänzt der Marmor der Pfeiler, dazwischen leuchtet in den Leibungen der Bogen und der Wandung der Kuppel goldene Kassettierung diskret heraus. Auf diesem zarten Grund heben sich die Gestaltengruppen, kräftiger gefärbt, höchst wirksam ab. Sie haben nun nicht mehr das Fortlaufende und Vollfüllende, das man bei den älteren Meistern findet: absichtlich sind Lücken gelassen; die Figuren sind zu Gruppen verdichtet, diese aber anscheinend unregelmäßig verteilt und locker angeordnet, um ihnen etwas Zufälliges zu verleihen. Die Geniengruppen, die, in die vier Balkone gestellt, einen zu regelmäßigen Aufbau ergeben würden, werden an zwei Ecken durch die schwebenden Heiligengruppen verbunden, an den zwei andern nicht: statt eines Gestaltenkreises entstehen so zwei schräg durch das Bild gehende Figurenketten. Die einzelnen Gruppen für sich haben nicht den runden Linienfluß der älteren Zeit, sondern einen zackig zerfahrenen Umriß. Es ist eine neue, unruhigere Flächenfüllung, die hier auftaucht. Das gilt auch vom Kolorit. Das gleichmäßige, dichte Bunt der Farben, das wir in der Deckenkunst des 17. Jahrhunderts fanden, weicht einer Trennung und Lösung zu wenigen starken Pointen, die aber auch wieder nicht ganz regelmäßig über das Feld verteilt sind. Es entsteht so auch in koloristischer Hinsicht eine lebhaftere und unruhigere Fleckenwirkung, die dieses und die nun kommenden Werke deutlich von den früheren scheidet. Ein prickelndes Auf und Ab kommt in die Malerei hinein, das nun in der Folge immer mehr ausgebildet wird. Der Gesamtton das Kolorits ist ein anderer. Sind schon in den Architekturen helle, gebrochene Töne aufgewendet, so fügen Himmel und Wolken vollends eine kühle Stimmung in das Ganze: das Gewölk ist jetzt mehr bläulich und grau, als gelb und bräunlich wie früher; in der Kuppelöffnung vollends verschwimmen die hellblauen Himmelflecken und lichtgrauen Wolken, von einzelnen weißen Strahlen durchsetzt, in ein Silberlicht, in dem die Gestalt

Gott Vaters fast aufzugehen scheint: er ist mit einem hellgrünen, gelblich und weiß aufgehöhten Mantel angetan, unter dem nur ganz blaß ein hellblaues Kleid zum Vorschein kommt. Nur im unteren Teil des Bildes treten kräftigere rote, blaue Farben aus diesem feintönigen Grund heraus.

Auch das Stoffliche und Szenische der Innsbrucker Fresken hat etwas Neuartiges. In den auf bühnenartigen Podien vorgeführten Szenen der vorderen und mittleren Flachkuppel spielt das Kostüm schon eine vernehmlich stärkere Rolle, als bisher. In bauschiger Sammettracht, mit hohen Halskrausen und glitzernden Degen stehen breit und protzig Edelleute als Zuschauer neben den Armen und Kranken, die ihrerseits wieder in der Aermlichkeit ihrer Erscheinung fast realistisch charakterisiert sind. Wo Raum frei ist, blähen sich allerlei Draperien und Fahnen oder schimmern Waffen und Rüstungen. Die allegorischen Figuren des dritten Freskos sind von vielen schmückenden Emblemen begleitet: bei der «Kirche» halten Putten ein Wappen mit dem Lamm; Bischofsstab, Meßbuch und Kreuz liegen auf der Brüstung. Unter der «Austria», die das Wappenschild in der einen Hand, in der andern ein Schwert hält, liegen auf einem Tisch Krone, Purpurmantel, Szepter, Liktorenbündel, Helm, Lanze, Bücher und Urkunden in malerischem Durcheinander. Bei der «Innsbruck» erinnern Warenballen und Zollstab, Wage, Winkelmaß, Hammer und Tintenfaß an die gewerbliche Tätigkeit; neben der Tirolia liegen Aehren, Früchte, ein Anker. Auf all diese allegorischen Requisiten ist hier ein sichtlicher Wert gelegt, sie spielen als dekoratives und koloristisches Rüstzeug eine neue, wichtige Rolle.

In all diesen Wandlungen verraten sich auch bei Asam schon Einflüsse der an Veronese anschließenden Richtung der venetianischen Kunst, wenn auch an eine Einwirkung Tiepolos selbst im Zeitpunkt der Entstehung dieser Fresken kaum gedacht werden kann. —

Die Gemälde, die Asam in der Pfarrkirche der Landeshauptstadt, an wichtiger, vielen sichtbarer Stelle geschaffen, haben sicherlich großen Einfluß auf die weitere Entwicklung des Deckenbildes im Lande gehabt. Mit ihnen war ein Werk geschaffen, welches im Grunde doch alle bisherigen Leistungen der lokalen Schulen hinter sich ließ und das barocke Kirchenfresko auf einer hier noch nicht gesehenen, fortgeschrittenen Stufe zeigte.

Das Ansehen, das sich der bayrische Maler damit im Lande gewann, zeigte sich deutlich, als die tirolischen Landstände einen Maler für den Sitzungssaal des Landhauses zu Innsbruck suchten, welches Georg Anton Gump in den Jahren 1725—30 erbaut hatte[1]. Es ist charakteristisch, daß von Tiroler Malern dabei überhaupt nur Feistenberger in Rede stand und neben ihm dann der Bayer Matthäus Günther, Asams Schüler. Allein man kam schließlich auf Meister Asam selbst zurück, der 1734 für seine Arbeit mit einer über den ausbedungenen Betrag hinausgehenden Summe bezahlt wurde[2]. Das Fresko im Landhaus ist aber keine bedeutende Leistung und hat weit weniger Interesse als die Malereien in der Pfarrkirche. In der reich stukkierten, flachen Decke des Saales enthält ein mittleres Oval, von schwerem Stuckrahmen umgeben und etwas vertieft, das Gemälde. Auf besondere illusionistische Mittel verzichtet es im Grunde: zwar zieht sich auch hier rund um das Bild, nach hinten ausgehend, eine Brüstung, die sich vorne in der Mitte zu einer Treppe öffnet und die unteren Figuren des Bildes trägt; allein diese treten aus dem Ganzen wenig heraus, die meisten Figuren schweben darüber auf Wolken. Der Gegenstand des Bildes ist eine im einzelnen wohl kaum mehr sicher auszulegende Allegorie

---

[1] F. v. Zimmeter-Treuherz, Die Fonde, Anstalten und Geschäfte der Tiroler Landschaft (Innsbr. 1894) S. 271ff.; danach ist Riehl, Brennnerstraße S. 75 zu berichtigen.

[2] Zimmeter a. a. O. S. 273. Halm S. 35.

auf die Reichtümer und Erwerbszweige des Landes, welche sich unter der Obhut der in der Höhe thronenden Vorsehung entwickeln. Es wäre müßig, die Einzelheiten zu beschreiben. Den Sinn des Mittelbildes ergänzen je drei an den Seitenwänden angebrachte Medaillons, welche alttestamentliche Szenen darstellen, die, wie man aus den Inschriften ersehen kann, mit bestimmter Beziehung auf die Kreise des Landes gewählt sind[1]. Den Plan des Ganzen gab Abt Martin Stöckler von Wilten an und er ist ein sprechendes Beispiel des manchmal abstrusen Allegorisierens, das in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nun Mode wird. Auch künstlerisch steht Asams zweites Werk nicht so hoch wie das erste. Die Zeichnung ist zum Teil recht grob, das Kolorit etwas eintönig und schwer.

3. MATTHÄUS GÜNTHER (1705—1788).

Der Ruf, den Kosmas Damian Asam in Tirol erlangt hatte, ebnete seinem hervorragenden Schüler, Matthäus Günther (Gündter, Gindter)[2], die Wege in das Land. Dieser Meister, der im Jahre 1705 zu Unterpeissenberg unfern vom Kloster Wessobrunn in Oberbayern geboren war und in Asams Schule[3]

[1] Vgl. auch M. B. Beyrer, Wegweiser in der Hauptstadt Innsbruck (Innsbr. 1826) S. 102.

[2] Ueber ihn fehlt noch eine ausführlichere Arbeit. Vgl. Welisch E., Augsburger Maler im 18. Jahrh. (Augsburg 1901) S. 56f. Sponsel L., Die Abteikirche zu Amorbach (Dresden 1896); M. Mair, die Arbeiten des Matthäus Gindter in Tirol. Kleine Beiträge zur Kunstgesch. und Heraldik Tirols (Innsbr. 1902) S. 13ff. Gurlitt, Barockstil in Deutschland S. 318. Der Maler schreibt seinen Namen in seinen Signaturen selbst völlig regellos Günther, Gündter, Gindter; ich halte es (gleich den Kunstdenkmalen v. Bayern) für richtig, die gewöhnliche Schreibweise des Namens Günther zu verwenden.

[3] Die Annahme, daß er auch Schüler und Gehilfe des Tiroler Malers J. Holzer gewesen (Meusel. Miscellanea artistischen Inhaltes 1. Bd. Erfurt 1779 S. 42ff.; Roschmann, Tirolis pictoria 1. Bd. S. 34; Beiträge z. Gesch.,

sich rasch eine kaum geringere Gewandtheit im Freskomalen angeeignet hatte wie dieser selbst, wurde in der nächsten Zeit geradezu der in Tirol für kirchliche Aufträge meistverwendete Künstler. In Augsburg seit 1731 wohnhaft, führte er von da aus nicht nur unglaublich zahlreiche Aufträge in Bayern, Schwaben, Franken aus, sondern kam zu wiederholtenmalen auch in das Gebirge herein, um hier kirchliche Fresken zu malen. Da die von ihm ausgemalten Kirchen häufig zugleich von seinem Landsmann und Zeitgenossen Franz Xaver Feichtmayr, dem Haupte der weithin bekannten Wessobrunner Stukkatorenschule[1], stuckiert wurden, so glich ihr gemeinsames Wirken einem förmlichen Eroberungszuge bayrischer Kunst nach Tirol.

Die Fresken Günthers stellen eine sehr charakteristische und interessante Entwicklungsreihe dar. Günther ist anfangs ganz von der Auffassung und Anordnung Asams ausgegangen und hat in seiner Typik dessen Stil bis zu seinem Ende nicht verleugnet. Allein mit der Zeit macht sich doch eine Wandlung geltend: in seinen Werken mischt sich mit dem Vorbilde Pozzos zunehmend die unmittelbare Einwirkung Tiepolos und vollzieht sich zugleich schon deutlich die Schwenkung von der Schwere des Barock zur graziösen Leichtigkeit des Rokoko.

Schon eine der ersten, vielleicht die erste selbständige Freskoarbeit Günthers lag in Tirol: die Ausmalung der Kirche des ehemaligen Deutschordenshauses zu Sterzing. Sie war von dem damaligen Komtur des Hauses, dem kunstsinnigen Grafen Anton Ingenuin von Recordin (1728—44), ganz neu erbaut und nach einer Inschrift über

---

Statistik etc von Tirol 8. Bd Innsbr. 1834 S. 311) wurde schon von Welisch (a. a. O. S. 58) mit Recht bestritten. Die Beziehungen zu Holzer bestehen nur darin, daß er Zeichnungen desselben erwarb.

[1] Hager J., Die Wessobrunner Stukkatorenschule. Beil. z. Allg. Zeitung 1893 Nr. 27ff.; Die Bautätigkeit und Kunstpflege im Kloster Wessobrunn und die Wessobrunner Stukkatoren (München 1894).

dem Portal im Jahre 1733 vollendet worden; in diesem Jahre war, wie aus einem Briefe des Komturs vom 22. Juni 1733 hervorgeht, auch die Dekoration des Innern mit Stukkaturen und Fresken völlig fertiggestellt[1].

Die Deutschordenskirche (Taf. 25) ist im Oktogon erbaut und über acht Stichkappen mit einer sehr flachen Rundkuppel gewölbt. Es ist bezeichnend, daß die früher oft sehr steilen und hohen Kuppeln nun immer mehr durch wenig gewölbte ersetzt werden: die Bauart scheint von vornherein auf die Malerei Bedacht zu nehmen, die in steigendem Maße den Rang des wichtigsten Kirchenschmuckes erlangt. Wände, Zwickel und Stichkappen sind mit graziöser Stukkatur geschmückt, die nicht nur in ihrem zierlichen Gesamtgepräge, sondern auch in manchen Einzelformen den Uebergang zum Rokoko verrät: es kommen unregelmäßige Gitterfelder und leicht rocailleartige Gebilde vor[2]. Den Rand umgeben kleine Medaillons, die Waffen und Abzeichen des deutschen Ritterordens darstellen; aber sie kommen dem großen kreisrunden Bilde in der Mitte der Kuppel gegenüber nicht zur Geltung. Dieses ist, wie bei Asam, von einer Stukkoleiste eingeschlossen, über die einzelne Schnörkel spielend in das Bild hineindringen. Aber innerhalb dieser Einfassung entfaltet sich das Fresko dann doch wieder als illusionistisches Gebilde: die Figuren stehen dort droben wieder wie auf einer die Deckenöffnung umgebenden Rundempore, die hinter ihnen ringsum durch eine Säulenarchitektur abgeschlossen ist. Das Ganze ist von einem Punkte genau unter der Bildmitte gesehen: die Pfeiler und Säulen konvergieren gegen das Zentrum der Decke. Der Standpunkt des Beschauers ist dabei ziemlich tief angenommen; denn die Säulenfüße verschwinden

---

[1] Mair a. a. O. S. 18f. — Das Deckenbild trägt die Signatur «M. Gindter Invenit et Pinxit», doch ohne Jahrzahl.

[2] Riehl, Brennerstraße S. 109 stellt sie, doch ohne daß dafür ein urkundlicher Beleg vorhanden ist, als Arbeit Franz Xaver Feichtmayers hin, dessen Werk der Altar der Kirche ist. (Vgl. Mair a. a. O. S. 21.)

völlig unter den Rändern ihrer Postamente und die Verkröpfungen über den Säulen ragen hoch über die sonstige Gesimslinie empor. Die Figuren ordnen sich jetzt der Architektur ganz folgerichtig ein: sie konvergieren gleichfalls gegen die Mitte und lehnen sich zugleich stark nach innen; nur bei den am äußersten Rand vorne stehenden sieht man die Füße, etwas tiefer drinnen stehende kommen nur mehr mit dem Oberleibe heraus.

Seinem Inhalt nach ist das Gemälde eine Verherrlichung der heiligen Elisabeth, der Patronin der Kirche. In vier Gruppen rings um den Rand sind die guten Werke veranschaulicht, die sie verrichtet oder anordnet. Vorne in der Mitte pflegt sie selbst Wunde und Kranke; ihre Dienerinnen heilen Lahme und Krüppel, speisen Arme und Bettler und laben müde Pilger. Bereits werden diese Darstellungen zu ausgesprochenen Genregruppen. Mit sichtlicher Liebe sind die Gewänder der Heiligen und ihrer Gehilfinnen geschildert: Elisabeth selbst mit Krönlein, hermelinbesetztem Purpur, goldenem Brustharnisch; die hübschen Zofen mit niedlichen, maschengeschmückten Häubchen, enganliegendem, buntem Miederleib, spitzenbesetzten Hemdärmeln, verbrämtem Rock, weißer Schürze und klingendem Schlüsselbund; schon sind es also ganz volkstümlich und zeitgemäß anmutende Erscheinungen. Mit einiger Umständlichkeit und Zierlichkeit reichen sie auf goldenen Tellern Arzneien oder teilen Brotlaibe aus; mit behaglichem Realismus sind andererseits die Verletzten mit ihren klaffenden Wunden, die Bresthaften mit ihren Krücken, die Pilger mit Kürbisflasche und muschelbesetztem Mantelkragen geschildert.

Die stark zurückgerückte Säulenwand bildet nur einen ziemlich niedern Streifen um das Bild: nach oben geht sie mit einem verkröpften Gesimse in den Himmel aus. Droben erscheint auf der einen Seite in einer schönen Gruppe die Dreieinigkeit mit zahlreichen Engeln, an der Gegenseite die thronende

Ecclesia, die einem vom hl. Georg beschützten Ritter das Ordenskreuz reicht. Die Wolken überschneiden mehrfach die Scheinarchitektur: die himmlischen Gestalten sollen als in den Bereich der Säulenrotunde herabgeschwebt erscheinen.

In der Anlage des Ganzen wie der Einzelzeichnung verrät sich das Fresko als Frühwerk. Das Bildfeld ist noch etwas dicht gefüllt; die Figuren sind ziemlich groß im Verhältnis zum verfügbaren Raum, groß auch im Verhältnis zur Scheinarchitektur: es fehlt das Weiträumige späterer Werke des Meisters, in denen ganz kleine Figuren in überragend hohe Säulenhallen gesetzt sind; es fehlen die Raumlücken, mit denen die Nachfolger und auch Günther selbst später eine größere Leichtigkeit des Eindruckes erzielen. Selbst die zuhöchst gedachten Figuren sind groß, erscheinen nahe und füllen die Oeffnung des Scheinbaues fast ganz aus, wodurch das Gefühl des Durchblickes nicht recht aufkommt. Auch die Farbenabstufung ist hier noch keine besonders starke: das ganze Bild erscheint auf den oberflächlichen Blick hin in ungefähr gleich hellen Farben, wenn auch die mittleren Gruppen etwas zartere Töne erhalten haben. Ueberhaupt sind Zeichnung und Kolorit im Vergleich zu den Spätwerken Günthers noch etwas grob, die Gruppenbildung nicht so geistreich frei, der Strich nicht so flächig und breit, wie in den reifen Arbeiten[1].

---

[1] Anmerkungsweise sei hier auf die bisher unbekannten Malereien hingewiesen, die Günther in den Räumen des ehem. Komturhauses, das heute als Spital dient, ausführte. Im «Ritterzimmer» trägt die Decke Malereien, die dem Stil nach zweifellos gleichfalls von Günther sind. Sie sind deshalb interessant, weil hier, frei abgewandelt, nochmals das cortoneske Schema auftritt: von den Ecken steigen aufsatzartige Gebilde (in denen Statuen der Kardinaltugenden gemalt sind) auf, die dann miteinander durch niedere Bogen verbunden sind; unter diesen Bogen tun sich Oeffnungen auf, so daß die Decke als durchbrochenes architektonisches Gerüst erscheint. Nur setzt der fortgeschrittene Rokokomeister diese seitlichen Oeffnungen mit der mittleren Deckenöffnung zu einem Raume in Verbindung: Putten halten eine Bandschleife, die sich über diesem Gerüste von einer Lücke zur andern hinzieht. In der Mittelöffnung

Schon der nächste Auftrag, den der junge Meister in Tirol erhielt, stellte ihm die Ausschmückung eines sehr umfangreichen Kirchenraumes zur Aufgabe. In den Jahren 1734 bis 1737 wurde die ursprünglich romanische Kirche des Augustinerchorherrnstiftes Neustift bei Brixen im Zeitstil umgestaltet[1] und Günther malte hier im Jahre 1736 einen großen Freskenzyklus[2]. Die Einwölbung wurde dem neuen Stil möglichst angepaßt. Durch eine niedrige Vorhalle kommt man in ein breites Hauptschiff, das von zwei gedrückten Seitenschiffen begleitet wird; ersteres decken zwei Kreuzgewölbe, zwischen denen der Quergurt beseitigt ist; auch die Seitenschiffe tragen Kreuzgewölbe, die jedesmal in der Mitte zu einer Art Spiegel ausgeebnet sind. Den langen Priesterraum überwölben zwei querovale flache Kuppeln und in der eigentlichen Apsis ein fünfteiliges Stichkappengewölbe.

In den Schiffen erlaubte so die Eindeckung an sich nicht die Entfaltung großer Deckengemälde; das Interesse des Stukkators sprach gleichfalls dagegen und endlich lag ein sehr vielfältiges inhaltliches Programm vor. Wir finden daher im Langhaus einen vielteiligen Deckenschmuck, in den sich die

---

schweben zwei große Genien, der eine mit dem Symbol der Dreieinigkeit, der andere mit einem Füllhorn voll Früchten, während ein Putto darunter aus einer Gießkanne Regen spendet. An den Wänden des Zimmers sind in Historienbildern die Verleihung des Ordens durch den Papst, der Auszug in das heilige Land unter König Ludwig und die Besserung des Wappens dargestellt. — In einem andern Gemach ist eine Rokoko-Stukkodekoration nachgeahmt, die sich in der Mitte ebenfalls zu einer Oeffnung auftut, in der äußerst niedlich gemalte Putten mit Rosen und Früchten schweben. Rings an den Wänden sieht man Landschaften, die wie Ausblicke gemalt sind: unten zieht sich eine Brüstung hin, auf der Teppiche zu liegen scheinen, seitlich sind Draperien befestigt, deren Raffung nun den Ausblick gewährt; es sind Landschaften aus der Umgebung Sterzings.

[1] Tinkhauser, Diözese Brixen, 1. Bd. S. 280f.

[2] Die Signatur lautet «J. Matthe. Gündter Inven. et Pinxit 1736». Ueber die Fresken vgl. auch Riehl, Brennerstraße S. 131. Sie wurden in den Jahren 1895—98 durch Thomas Ranter und Franz Burger restauriert (J. Deininger, M. Z. K. 1899 S. 33 ff.).

Malerei und Stukkatur teilen, welch letztere hier wieder Uebergänge aus den schwereren Barock- zu den leichteren Rokokoformen aufweist[1]. Die Malerei beschränkt sich auf kleinere und größere, in unregelmäßiger Schweifung umrahmte Felder, die sich in ihrer Anordnung der Gewölbekonstruktion anpassen; immerhin zeigt sich die Tendenz einer gewissen Konzentration, indem wenigstens im Hauptschiff an der Berührungsstelle der beiden zusammengezogenen Joche ein großes, dominierendes Feld angebracht ist, um welches sich die übrigen gruppieren. In allen diesen Feldern sind Historien erzählt: in der Vorhalle die Erbauung des Stifts und der Kirche; in den Malfeldern der Schiffe Szenen aus dem Leben verschiedener Augustinerheiliger, deren Namen größtenteils in Inschriften bekannt gegeben sind; in den vordersten Traveen der Seitenschiffe neben dem Priesterraum Szenen aus dem Leben der Kirchenväter. Man erinnert sich des ähnlich reichen Programms der Wiltener Klosterkirche. Auch in diesen wohlumrahmten Feldern läßt der Maler aber jetzt alle Mittel perspektivischer Scheinarchitekturen spielen. Er türmt mit Vorliebe kühne Gewölbe empor, die in leuchtende Goldkuppeln endigen, läßt seitliche Säulenkulissen aufsteigen oder fingiert doch mindestens durch ein im Halbkreis erbautes Geländer eine Art Terrasse, auf der die Handlung hoch droben vor sich geht. Diese Architekturen neigen sich sehr stark gegen die Mitte und gegen innen, so daß sie wirklich wie gerade über den Blicken emporsteigend aussehen. Die Figuren machen die entsprechenden Richtungen und Verkürzungen mit. Doch sind alle diese Bilder ziemlich oberflächlich behandelt und flüchtig gemalt, zum Teil wohl Gesellenhänden zur Ausführung überlassen.

Zu reinerer Entfaltung kommt der Stil des Meisters in den zwei großen Flachkuppeln des Chors und der Wölbung

---

[1] Hager, Kunststudien in Tirol, Beil. z. Allg. Zeitung Nr. 78 und Riehl, Brennerstraße S. 132 halten sie für bayrische Arbeit.

der Apsis (Taf. 26, 27); dort gibt er seine schönsten und größten Kompositionen. Ein eigentliches Fortsetzen der wirklichen architektonischen Wandgliederung in das Deckenbild, so daß die Wände unmittelbar in die Wolkenhöhen auszugehen scheinen, findet auch hier nicht statt. Dem Vorbilde Pozzos so weit zu folgen, lag nicht mehr in den Tendenzen des Rokokostiles. Zu sehr schoß die Stukkokunst, angeregt durch die neuen Ornamentformen, wieder in die Blüte. Man ließ lieber die lustigen, graziösen Schnörkel der Stukkatur in die Decke hinauf spielen, als ein System wuchtiger gemalter Säulenstellungen auf die wirklichen zu türmen. Aber an der Auffassung des Freskos als einer scheinbaren Deckenöffnung hielt man dennoch fest. Günther befolgt im wesentlichen das Schema Asams, nur daß er es in einer leichteren und spielenderen Art verwendet. Der Uebergang von der Stukkatur in das Gemälde ist feiner maskiert: die Gurten und Zwickel umblüht noch reicher Stukkoschmuck, in letzteren kleine Medaillons mit Heiligenköpfen einschließend; die Leiste, die dann aber die Deckenöffnung umgibt, hier als umflochtener Rundstab behandelt, ist bereits gemalt; in die gemalte Fläche reichen dann wieder die Endigungen der Stuckkartuschen in übermütigem Spiele hinein: die niedlichen weißen Putten, die auf ihnen sitzen, scheinen in die Deckenöffnung zu ragen. In dieser trägt nun wieder ein Stufenumgang die Figuren und über ihnen erheben sich dann scheinbar prachtvolle Kuppelhallen hoch über das wirkliche Kirchengewölbe. Und wie Asam stuft auch Günther deren Untenansicht vom Choreingang aus ab: die erste Kuppel ist steiler von unten gesehen und daher vollständiger sichtbar als die zweite, von der der hintere Teil verschwindet; den Anblick genau von dem Punkte unter der Bildmitte bietet aber keine von beiden mehr. Zugleich ist die erstere luftig geöffnet, die zweite hingegen geschlossen gedacht, was den Maler allerdings nicht hindert, innerhalb der Wölbung auf feinen Wölkchen schwebende Engel anzunehmen.

Günther malt diese Kuppelhallen in entzückend leichten, duftigen Farben: wie Fatamorganen ragen sie hinter den viel kräftiger bunten Figuren auf. Die Säulen und Gebälke, die meisterhaft perspektivisch für die Untenansicht verkürzt sind, sind fast einfarbig grünlichgrau gemalt und nur äußerst zart mit Schatten versehen; in die Gurtenlaibungen und Kuppelschalen aber malt der Meister mit größter Kunst goldene Kassettierungen hinein, die an den scheinbar vom Licht getroffenen Partien wirklich wie schimmerndes Gold aufleuchten, in den beschatteten Partien hingegen zu Gelb verblassen. Diese graugoldene Farbenmischung des Grundes in ihrer flockig leichten Zartheit bildet allein schon ein höchst pikantes koloristisches Element für das ganze Deckenbild.

In der vorderen Ovalkuppel (Taf. 26) ist die Verehrung Marias durch alle Völker der Erde dargestellt. Den Rand der Oeffnung umstehen die bekannten allegorischen Frauengestalten der vier Weltteile in ihrer verschiedenen Tracht, umgeben von den ihrem Lande eigentümlichen Tieren, begleitet von Dienern und Dienerinnen in mannigfaltigen Gewändern. Hier begegnet uns bereits der ganze Flitter von Kostümen und Kostbarkeiten, bunt durcheinander gemischten Menschen und Tieren, der durch das Vorbild der venetianischen Kunst in der Deckenmalerei überall Eingang gefunden hat. Durch die ganze Versammlung rauscht es von gestreiften Seidenkleidern und pelzverbrämten Mänteln; zwischen die prunkenden Fürstinnen, denen Pagen die Schleppen halten, die halbnackten Wilden, die allerlei überseeische Erzeugnisse aufhäufen, mengen sich phantastisch die Rosse, Elefanten, Kamele und Krokodile und hoch ragen die Sonnenschirme auf, mit denen die Diener den Königinnen das Licht abwehren. Ueber allem erscheint dann in der Kuppellücke die Immaculata, ein zierlich geschwungenes Figürchen in weißem Kleide und lichtblauem Mantel. Neben ihr tauchen überaus duftig gemalte musizierende Engel auf; aber sie füllen nicht etwa gleichmäßig die ganze Oeffnung, ein großer Teil

bleibt leer, die Madonna hebt sich von einem völlig licht gelassenen Fleck des Himmels ab. Gleich darunter aber ist in kräftigen Farben dagegen abgesetzt ein Engel, der die Weltkugel trägt: es sind unmittelbarer nebeneinandergestellte und weiter gespannte Kontraste, die jetzt begegnen. Dieser Engel, vom Rücken gesehen, sich mit dem Oberkörper herauslehnend, den einen Flügel ausbreitend, während der andere verkürzt, sozusagen im Durchschnitt gesehen nach vorne kommt, ist ein häufiges Motiv auf Tiepolos Fresken und ist namentlich auf dessen frühestem größeren Kirchenbild, der Glorie der hl. Theresa in der Scalzikirche zu Venedig in fast genau gleicher Stellung und Lichtführung zu sehen: man wird kaum fehlgehen, wenn man hier an eine unmittelbare Herübernahme denkt und diese Figur geradehin als einen Beleg des Studiums jenes tiepolesken Werkes ansieht.

Die zweite, fast noch schöner komponierte Kuppel (Taf. 27) stellt das Pfingstfest dar. In der Halle thront Maria, von den Aposteln umringt. Auf diese beschränkt sich indes der Figurenkreis nicht: an beiden Enden des Treppenbaues vielmehr ordnet der Maler noch Balkonbrüstungen an, auf welchen Blumengefäße stehen und breite, reich gemusterte, spröd faltende Teppiche liegen, und hinter ihnen sieht man zuschauende Männer mit bunten Turbanen, Frauen mit geblümten Seitentüchern. Die Kuppelwölbung aber beleben, teils auf den Gebälken, teils auf Wölkchen lagernd, entzückend leicht hingesetzte Engelgruppen: nicht regelmäßig verteilt, vielmehr wie zufällig in eine Ecke gedrückt, in geistreich freier Gruppenbildung, in zartfarbig schimmernden Hüllen, von Wölkchen begleitet, die in launigen Wirbeln zerflattern. Die perspektivische Lösung, das Zusammengehen der Richtungen aller Figuren mit der steil zu demselben Zentrum emporstrebenden Architektur, das Ineinanderklingen der feinen Farben ist unübertrefflich: die Kuppelwirkung ist eine schlechthin vollkommene.

Vielleicht das Meisterstück der Kirche in koloristischer wie

perspektivischer Hinsicht ist aber das verhältnismäßig kleine Bild in der eigentlichen Chorapsis (Taf. 27), wo die Dreifaltigkeit, von Engeln umgeben, auf die — unten im Hochaltarbilde dargestellte — himmelfahrende Maria wartet. Um den Oeffnungsrand ist hier nur mehr ein in verwegenen Kurven auf und ab geschweiftes Geländer erbaut, über dem sich sogleich die Wolken zeigen. Um diese Brüstung machen sich Engelchen zu schaffen, klettern an den niedersten Stellen darüber oder schauen doch von hinten herein und werfen Blumen herab. Droben erscheinen Christus, Gott Vater, die Taube. In der Mitte vorne aber brechen die Wolken über das Geländer und senken sich in einem langen Wirbel zum Bilde heraus, mitten in die Stukkatur, bis herab zum Hochaltar. Auf ihnen ruhen Engel mit der für Maria bereitgehaltenen Krone und Putten mit sicherlich gleichfalls für sie bestimmten Rosen. Diese Gruppe erregt unsere besondere Aufmerksamkeit: die exzentrischen Bewegungen, die hoch flatternden, eckig gebrochenen Gewänder, die weit abstehenden Flügel geben ihr einen unruhigen Umriß, eine bizarre Silhouette, die als etwas Neues erscheint; über die Gestalten hin gehen wahllos, scharf kontrastierend, Schatten und Lichter; die Draperien brillieren durch höchst pikante Zusammenstellungen feiner Mischtöne. Es steckt eine neue malerische Empfindung in dem Ganzen. Die Gesamttönung ist eine viel mehr kühlsilberige, als warm-rötliche, wie im 17. Jahrhundert, mehr in diskreten Halbfarben sich ergehend, als in kräftig lauten Lokaltönen. Alles dies deutet darauf, daß Günther, so sehr er sich im ganzen an die Typenwelt seines Meisters hält, inzwischen den verfeinernden Einfluß Tiepolos erfahren hat und seiner Kunstweise zuerst in Tirol Bahn zu brechen beginnt[1]. —

---

[1] Schon Riehl, Brennerstraße 132 hat vermutet, daß Günther vor Ausführung dieser Fresken Venedig besuchte und Tiepolo studierte. Wenn Mair a. a. O. S. 16 dagegen anführt, Günther habe nach 1733 keine Zeit zu einer Reise nach Venedig gehabt, so ist das keineswegs stichhaltig.

Zweifellos von Günthers Hand ist auch das bisher ganz unbeachtete Deckenbild der Hartmannskapelle ober dem Kircheneingang: hier stellt Günther ein «Abendmahl» in einer schönen Rundarchitektur einheitlich für die Ansicht vom Mittelpunkt der Kapelle aus dar. —

Von dieser Zeit an tritt der tiepoleske Stil in Günthers Werken Schritt für Schritt deutlicher hervor; damit verbindet sich aber eine eigene, geistreiche Auffassung der Stoffe, ein heimischer, bald sinniger, bald humorvoller Zug. Wenigstens in Kürze wollen wir dies durch die nächsten Arbeiten hindurch noch verfolgen.

Um die Zeit der Neustifter Fresken, jedenfalls aber vor der Mitte des Jahrhunderts, dürften die den bisherigen Veröffentlichungen über Günther gleichfalls ganz unbekannt gebliebenen Fresken des Meisters in der Pfarrkirche zu Rattenberg entstanden sein[1]. Die ursprünglich gotische, zweischiffige Kirche wurde nach alten Notizen in den beiden Chören von dem einheimischen Maler Simon Feistenberger, in den Schiffen hingegen von Günther mit Malereien versehen. In der Tat zeigen die Fresken zwei ganz verschiedene Hände: die Gemälde der Chöre, welche die Verklärung Christi und die Immaculata darstellen, sind in dem noch ganz barocken, schweren und wuchtigen Stil gehalten, den Feistenbergers übrige Werke zeigen, und sind daher sicher diesem zuzuteilen; in den Bildern im Langhaus hingegen findet man unverkennbar Günthers Malweise wieder. Die Stukkaturen aber

[1] Nur in den handschriftlichen «Altertums-, Kunst- und Naturmerkwürdigkeiten des Landgerichts Kitzbühel» von P. Steiner aus dem J. 1844 (Innsbr. Ferd. Bibl. Nr. 2029 S. 18) findet sich die Angabe, daß in dieser Kirche «Simon Feistenberger neben dem Maler Gündter von Augsburg zwei Plafonds, die Verklärung Christi und die Unbefleckte» malte. Ich gab mir vergeblich Mühe, einen archivalischen Beleg für Günthers Arbeit zu finden: weder im Pfarrarchiv zu Rattenberg, noch im Stadtarchiv, das jetzt dem Landesarchiv in Innsbruck als Depot einverleibt ist, fand sich irgend ein brauchbarer Anhaltspunkt.

zeigen in den Chören wie Schiffen dieselben Formen und gehören zweifellos ein und demselben Zeitpunkt der Innenausstattung an; sie weisen genau dieselben Uebergangsformen in das Rokoko auf, wie sie sich in der Deutschordenskirche in Sterzing (1733) und der Neustifter Kirche (1734—36) finden, und haben namentlich mit den Stukkaturen der ersteren so viele Aehnlichkeit in den Motiven, daß man fast an den gleichen Meister denken möchte. Man darf daher annehmen, daß auch die Ausmalung durch Feistenberger und Günther um diese Zeit, im vierten Jahrzehnt, erfolgte. Darauf deuten auch des letzteren Gemälde im besondern: die Gestaltenzeichnung steht dem Stil Asams noch sehr nahe und ermangelt der Verfeinerung und Verzierlichung, die schon die Bilder Günthers in der Wiltener Stiftskirche (1754) aufweisen. Die Scheinarchitektur des Hauptbildes aber geht ganz besonders eng mit den Neustifter Fresken zusammen[1].

Die ganze Beschaffenheit des Gewölbes, dessen Konstruktion die frühere Gestalt nicht ganz verleugnet, gestattete nur einen Freskenschmuck in Form einer Mehrzahl unregelmäßig umrahmter Einzelfelder. Im breiteren linken Schiff, das der ursprünglichen Kirche entspricht, stellt ein größeres längliches Feld in den zusammengezogenen zwei mittleren Traveen das letzte Abendmahl, ein kleineres gegen den Chor hin die drei göttlichen Tugenden, ein drittes über der Orgelempore ein Engelkonzert dar. Das schmale rechte Schiff, das den Anbau zur alten Kirche vorstellt, enthält nur kleine Medaillons: die Geburt Marias, den

[1] Ueber dem Eingang des linken Chors ist ein Chronogramm, das die Jahrzahl 1779, über dem rechten Chor ein anderes, das die Jahrzahl 1886 ergibt. Beide müssen sich aber auf spätere Restaurationen beziehen. Die vorhandenen Stukkaturen sind im J. 1779 ganz undenkbar. Es ist daher auch irrig, wenn Riehl (Brennerstraße S. 9) angibt, daß die Kirche im J. 1774 im Rokokostil verändert wurde. Diese Ziffer ist bezüglich der Fresken unmöglich, da Feistenberger schon 1759 starb. — Ich selbst führte in meinem «J. Schöpf» (Innsbr. 1908 S. 59 f.) die Bilder im Schiff irrtümlich gleichfalls als Werke Feistenbergers an.

Tempelgang, die Verkündigung, die Heimsuchung und endlich eine Ecclesia. Auch in diesen Bildern zeigt sich der tiepoleske Charakter des Güntherschen Stiles deutlich genug. Das «Abendmahl» (Taf. 28) stellt Günther wie eine fürstliche Festtafel dar. In kühnster Perspektive steigt ein prunkvoller Kuppelbau fast senkrecht über dem Beschauer in die Höhe; von unten führt eine sich gabelnde Treppe empor, über welche geschäftige Köche mit den Speisen hinaneilen; andere Diener schenken aus mächtigen Krügen Wein ein; oben auf der Plattform ist die mit blinkendem Linnen bedeckte Tafel aufgestellt, an der in origineller Komposition die Apostel Platz genommen haben. Nach beiden Seiten geht es frei in die Luft hinaus, darüber aber wölbt sich eine goldkassettierte, in der Mitte geöffnete Kuppel, in der, wahllos verstreut, duftig hingesetzte Engelchen schweben. Vor dem Ganzen aber ziehen links oben in den kecksten Untenansichten gemalte Engel einen mächtigen grünen Vorhang auf: ein so recht an das Theater erinnerndes, nun immer wieder vorkommendes Motiv. Das Ganze schimmert wieder in den hellsten, feinsten Farben.

Auch die kleinen Marienszenen im rechten Schiff werden nach Möglichkeit mit etwas Prunk in Szene gesetzt. In der «Geburt Christi» ruht Maria in einem reich drapierten Prunkbett und niedliche Zofen mit koketten Köpfchen und bauschigen Rokokokleidern halten auf üppigem Kissen das Christuskind. Mit viel Feierlichkeit empfängt auch der in prächtigem Brokatkleide schimmernde Hohepriester auf dem «Tempelgang» die kleine Maria. Diese Bildchen fallen nicht nur durch ihre äußerst pikanten, lichtkühlen, aus Zitronengelb, Hellblau, Braun und Grau zusammengesetzten Farben auf; hier bestrickt vor allem ein überraschend leichter, kühner Farbenauftrag, der ohne das Studium Tiepolos kaum denkbar wäre: besonders die Gewänder sind durch ein geistreiches Hinsetzen breiter Flecken und kecker Tupfen in einer Art modelliert, die völlig impressionistisch berührt.

Nach längerer Unterbrechung kam Günther dann im Jahre 1751 wieder nach Tirol und malte in diesem Jahre gleich zwei Kirchen aus, die Pfarrkirche zu Gossensaß am Brenner und die Kirche des Benediktinerstiftes Fiecht im Unterinntale.

Die von Pfarrer Franz Penz erbaute Pfarrkirche zu Gossensaß[1] (Taf. 29, 30) zeigt ein Wölbsystem wie der Chorraum in Neustift: im Schiff zwei elliptische Kuppeln, im Chor ein Stichkappengewölbe. Das umgebende Ornament ist nur mehr gemalt, ahmt aber die Formen der Stukkatur nach und das sind nun die des reifen deutschen Rokoko: lauter kühn geschweifte, allerdings auch ziemlich derbe Rocailles. Ueber gleichfalls gemalten Gesimsen erschließen sich dann die Deckendarstellungen dem Blicke. Im Chorbild ist keine Architektur verwendet: das hl. Lamm thront dort, von Engeln verehrt, auf Wolken, die sich wieder über die Einfassung heraus zum Hochaltar herabsenken, reizende Putten tragend, welche, auf Wolken wie auf Fensterbalken gelehnt, vergnügt herabschauen. Die mittlere Kuppel begnügt sich mit einer rings um das Bild laufenden Balustrade, über der sofort die Wolken aufwallen; erst die letzte Kuppel entfaltet wieder eine oben offene Säulenrotunde; für beide Bilder ist der Beschauer unter der Bildmitte angenommen, doch ein wenig gegen den Eingang hin gerückt. In ersterer vollzieht sich die Krönung Marias im Beisein zahlreicher Heiliger (Taf. 29), die das Bild ein wenig volldrängen, aber in flottem, keckem Wurf hingesetzt sind. Maria ist eine echte Rokokofigur: schmiegsam und weich bewegt, mit etwas drallem Gesichtchen, doch voll graziöser Anmut; nicht in scheuem Abstand, wie früher immer, sondern ganz nahe angeschmiegt: wie sich dabei ihr Körper biegt und ihr Köpfchen schmeichelnd mit traumselig geschlossenen Augen auf die entgegengestreckte Hand ihres Sohnes legt, das ist von

---

[1] Tinkhauser, Diözese Brixen 1. Bd. S. 683. Riehl, Brennerstraße S. 91. Die Inschrift (auf dem Bilde über dem Haupteingang) lautet: Matthae: Gündter Pinxit 1751.

einer neuen, früher nicht vorkommenden Empfindungsweise. Nicht zu übersehen ist der kleinknitterige, zuweilen eckig gebrochene Faltenwurf in den Kleidern. Die Farben sind leicht, hell, voll feiner Halbtöne und Uebergänge; der Himmel ist kühl grünlichblau.

Höchst bezeichnend behandelt Günther dann aber in der letzten Kuppel einen Vorwurf wie die «Austreibung der Händler aus dem Tempel» (Taf. 30). Er bot ihm Gelegenheit, wieder eine prächtige Architektur im Sinne Pozzos aufzurichten, zugleich aber in Tiepolos Art drastische Nebenhandungen und malerische Füllfiguren anzuhäufen. Auf einer mit scharfer Ecke vorspringenden Terrasse steht Christus, höchst wirksam isoliert und in die Mitte gerückt, und wirft mit gewaltiger Gebärde einen Wechslertisch um, dessen Geldrollen herunterfallen, während die Wechsler selbst kopfüber zu Boden purzeln. Zu Füßen Christi sieht man eine eisenbeschlagene Kiste mit Bändern, bunte Stoffballen und eine Hühnersteige, auf welcher der Hahn den Heiland zornig ankräht. Es sind Füllsel, in denen sich der Malerwitz auslebt und zugleich ein ungemein reizvolles, buntes Farbenspiel entfaltet. Rechts flüchten Weiber und Männer, ihre Waren zusammenraffend, entrüstet und betrübt von dannen; in der Mitte ragt ein orientalisch gekleideter Händler auf, der mit ausgebreiteten Armen anscheinend die Flüchtenden aufzuhalten sucht. Links kauern auf dem Gesimse gleichfalls verdutzte und bekümmerte Gestalten, mit ihrem durcheinander geworfenen Kram zu einem wirren Knäuel verflochten; einer Vogelsteige sind die Insassen entronnen und flattern in der Luft oder setzen sich auf das Gesimse der Kuppelhalle hinauf. Eine köstliche Gruppe begegnet an der Hinterseite der Rotunde: ein Viehhändler treibt mit hochgeschwungener Peitsche Rinder und Schafe hinaus, wobei ihm ein Böcklein scheu wird und über den Rand der Empore stolpert. Es sind lauter mit einiger drastischer Uebertreibung und äußerlicher Geste, aber mit keckem Humor

hingesetzte Genreszenen. Dabei will wohl bemerkt sein, wie sie sich nicht in kleinlicher Vollfüllung des Umganges, sondern in leichter, lockerer Sonderung anreihen; wie die Gestalten bald, am Vorderrand stehend, hoch emporragen, bald aber, zurückgerückt, bis zur Mitte des Leibes, ja bis zum Kopf unter dem Rande untertauchen, so daß ein kapriziöses Auf und Ab der Gestaltenkette entsteht. Diese Abwechslung ganz und halb gesehener Gestalten dient jetzt nicht bloß mehr der Veranschaulichung der Untensicht, sondern bildet einen kompositionellen Reiz, in ihm drückt sich das geistreiche Anordnen des Bildinhaltes aus. Die einzelnen Figuren sind mit geistreicher Zeichnung in wenigen derben Strichen hingesetzt, heben sich in sehr lebhaften Farben von dem blassen Marmorgrund ab und bilden so scharfe, pikante Silhouetten. Auch dieses Bild ist koloristisch sehr gereift: am Rande sind ziemlich dunkle und teilweise aparte Töne gemischt, Rot, Braun, Dunkelblau, Sattgrün; in der Mitte folgen fast unvermittelt blasse, kühle Töne; der Himmel ist ganz leer, von mattem Hellblau. Es kommen fast pleinairistische Anwandlungen vor: die Rücken der Schafe und Rinder sind wie von Licht gerändert.

Neue und eigentümliche Erscheinungen treten uns dann in den im selben Jahre 1751 entstandenen Fresken der Benediktinerkirche zu Fiecht entgegen[1]. Hier waren Szenen aus dem Leben Marias zu malen: in den zwei ovalen Flachkuppeln über dem Chor und der Vierung die Geburt Christi und Anbetung der Könige; am Tonnengewölbe des einschiffigen Langhauses die Anbetung der Hirten, die Darstellung im Tempel, die Vermählung Marias. Die ersten zwei Bilder enthalten Szenen, die ihrem Inhalte nach nicht in die Lüfte und nicht in eine Tempelhalle verlegt werden konnten, sondern in der Landschaft spielten. Aber man übertrug nun das gewohnte Schema der sich im Halbkreis um den Oeffnungsrand ziehenden,

[1] Tinkhauser, Diözese Brixen 2. Bd. S. 623. — Die Signatur (auf dem Bilde über dem Eingang) lautet: Matthae: Gindter Augusten. pinxit 1751.

an der Vorderseite breiter entwickelten, gegen hinten allmählich verschwindenden Szene auch auf solche Gegenstände: das war jetzt die Form, in der man, obwohl sie im illusionistischen Sinne nicht eigentlich Stich hielt, auch auf der Erde, in der freien Landschaft vorgehende Handlungen in die Deckenöffnung hinauf verlegte. Das Programm der Darstellungen lag eben zumeist nicht in den Händen der Maler; solche Inhalte ließen sich nicht vermeiden und der Maler mußte sehen, wie er sich damit abfand. Es zeigt eigentlich die feste Einbürgerung des barocken Deckenprinzips, daß man selbst für diese Vorwürfe irgendeine, wenn auch etwas widersinnige illusionistische Form suchte, statt etwa zur tafelbildartigen Darstellung zurückzugreifen.

Daneben nun aber findet man Anwandlungen, die fast wie ein Verlassen dieses Prinzips anmuten. Die Fresken im Tonnengewölbe des Schiffs sind in vielfach geschweifte Stukkorahmen gefaßt und zwar begleiten die Kurven der Nebenbilder die des Hauptbildes. Die Bilder selbst prunken trotzdem mit kühnen, von unten gesehenen Scheinarchitekturen: aber diese können nun in keiner Weise mehr wie der Deckenöffnung aufgesetzte Baugebilde wirken, denn die Schnörkelung des Randes zerstört von vornherein die Illusion, als hätte man es mit einer wirklichen Deckenöffnung zu tun. Diese Scheinarchitekturen spielen vielmehr nur in den Bildern selbst eine Rolle, sie gehören zur Darstellung, statt ihren Rahmen zu bilden wie bei Pozzo. Den lustigen Biegungen des Rokokorahmens zuliebe wird das Interesse der illusionistischen Wirkung aufgegeben. Der eigentliche Sinn der Scheinarchitekturen beginnt zu verblassen: sie bilden nur mehr einen traditionellen Schmuck des Deckengemäldes, das dem Charakter eines bloßen Malfeldes wieder näher rückt; sie sind mehr nur ein Mittel der prunkhaft bühnenmäßigen Inszenierung. Diese allerdings ist fortwährend im Wachsen. Die «Anbetung der Hirten» ist dafür sehr bezeichnend. Sie spielt sich in einer in kühnster Perspektive fast senkrecht über dem Blick des Beschauers emporsteigenden, luftig durchbrochenen Säulen-

halle mit vergoldeter Kuppel ab. Eigentlich soll sie eine Ruine bedeuten: gegen oben schließt das glanzvolle Gebäude mit zerfallenen Bogen, zerbrochenen Gesimsen, zerrissener Mauer, in der Unkraut wächst. Die Wolken schweben darauf herab und auf ihnen erscheint Gott Vater mit Engeln. In der Halle, thronend wie ein Fürstenpaar, sitzen Josef und Maria mit dem Kindlein. Von beiden Seiten her, zwischen einigen Baumkulissen, nahen die drastischen Gestalten der Hirten, in abwechslungsvollen Gruppen gestellt. Aber damit noch nicht zufrieden, versammelt der Maler, über die eigentliche Handlung hinausgehend, ganz vorne unten noch Gestalten des alten Bundes: am Grund der Treppe, zwischen cyklopischen Postamenten, die mit biblischen Inschriften ganz bedeckt sind, stehen oder sitzen sie, nicht etwa gegen die Krippe hin, sondern zum Beschauer herausgewendet, in breiter Lagerung, in schauspielerischer Stellung posierend. Die ganze Anordnung und Auffassung des Bildes ist vollständig die eines kunstvoll gestellten, figuren- und requisitenreichen Theatertableaus.

Die Reife seiner Kunst hat Günther, soweit es sich um seine tirolischen Arbeiten handelt, in den schönen Fresken der wiederum von Franz Penz erbauten Pfarrkirche zu Wilten erreicht (Taf. 31. 32). Die Gemälde entstanden, wie die Signatur besagt, im Jahre 1754[1]. Der Innenraum dieser Kirche gehört

[1] Der Grundstein der Kirche wurde am 11. Juli 1751 gelegt, die Einweihung fand am 29. August 1756 statt (Tinkhauser, Diözese Brixen 2. Bd. S. 245). Die älteren Angaben bei Lipowsky (Bayr. Künstlerlexikon 1. Bd. S. 99), Nagler (5. Bd. S. 425), im Boten f. Tirol 1830 S. 44 u. a. m. gaben richtig das Jahr 1754 als Entstehungsjahr der Fresken an und noch Atz (Kunstfreund, 15. Jahrg. 1899 S. 41) verlegt sie in die J. 1754 und 1755. Riehl (Die Kunst an der Brennerstraße, Leipzig 1898 S. 73) hingegen gab infolge irriger Ablesung der etwas verblaßten Signatur 1764 an, was Welisch (a. a. O. S. 69) und M. Mair (a. a. O. S. 16 f.) übernahmen. Die Signatur (auf dem Judithbilde) lautet aber ganz deutlich und unzweifelhaft: Matthaeus Gündter pingebat A° 1754. Die Vollendung der ganzen Dekoration bezeichnet dann offenbar das Chronogramm auf einer Kartusche unter dem Estherbilde, dessen herausgehobene Buchstaben die Jahreszahl 1755 ergeben.

zu den schönsten und reifsten des Rokokostiles in Tirol. Die Stukkaturen, wahrscheinlich von dem Wessobrunner Meister Franz Xaver Feichtmayr herrührend [1], sind ein glänzendes Beispiel der eigenartigen und selbständigen Weise, die das deutsche Rokokoornament erreichte. In den übermütigsten und launigsten Linien, mit Vorliebe in asymmetrischen Bildungen, umspielen sie Wände, Pfeiler und Bögen: vielfach lösen sie sich von der Wand los, bilden kleine Brücken und Schwibbögen und hängen nach Art von Tropfsteinen oder Eiszapfen herab. Und zwischen ihnen leuchten hell und frisch die meisterlichen Deckenbilder Günthers herab, in duftigsten Farben, voll leichter Anmut der Komposition. In der Verbindung von Stukkatur und Gemälde, die sich in ihrem graziösen Gepräge gegenseitig beeinflussen und anpassen, wird nun im Rokoko doch wieder die künstlerische Wirkung der Kirchendecke gesucht. Und dieses Ineinanderarbeiten beider wird immer inniger. Früher waren in den Zwickeln der Hängekuppeln eigene, von der Stukkatur mit besondern Kartuschen unrahmte Bildchen, die gewöhnlich Einzelgestalten darstellten. Hier begegnen zwar diese Stuckkartuschen nach wie vor in jeder Ecke der Kuppel, aber der obere Teil der Stuckeinfassung löst sich von der Fläche ab und darunter durch erstreckt sich einfach das Kuppelbild selbst in die Zwickel herab. Illusionsstil und Dekorationsstil mischen und durchdringen sich wieder. Mit den illusionistischen Motiven im Bilde selbst aber wird in flottem Uebermute umgegangen: zwar ragen über den Deckenöffnungen immer noch die stolzen Rundhallen empor; aber durch die offenen Arkaden derselben sieht man nun auf Straßen und Höfe hinaus, in denen nochmals Gebäude stehen und Menschen versammelt sind, während an sich eine dem Kirchengebäude aufgesetzte Kuppelarchitektur doch keine anderen als Ausblicke in den freien Himmel bieten könnte.

Die figürlichen Darstellungen selbst kennzeichnet phantasie-

---

[1] Hager J., Kunststudien in Tirol, Nr. 84; Ders. Heimatkunst S. 410.

reichste Ausschmückung des vorgesteckten Themas im Geiste des tiepolesken Stiles, doch allerdings in echt provinziell deutscher Abwandlung.

Im Stichkappengewölbe des Chors sieht man eine bei Tiroler Malern des 18. Jahrhunderts öfter begegnende, so recht volkstümlich naive Darstellung: Maria nimmt als Fürbitterin Briefe entgegen und reicht sie der höchsten Instanz im Himmel ein[1]. In der unvermeidlichen Säulenhalle, die auch hier aufgebaut ist, stehen um einen Altar auf seitlichen Balkonen die Vertreter verschiedener Stände, ein Abt, ein Pilger, ein Krieger, ein Bettler, und heben ihre Bittbriefe empor. Zu Füßen des Altars, auf dem brennende Herzen zu sehen sind, bilden ein Mantel, ein Kreuz, ein Schwert, ein Helm und andere Dinge wieder ein malerisches Stilleben. Auf- und niederschwebende Engel walten als Briefboten ihres Amtes; in der Höhe hält Maria gerade ein solches Gesuch in der Hand und gibt ein anderes ihrem Sohne weiter, der mit Gott Vater im Himmel thront.

Im Schiff der Kirche, das durch stark vortretende Pfeilermassen in zwei Räume geteilt ist, wird das Thema fortgesetzt, indem als Parallelen zur Gottesmutter alttestamentliche Fürbitterinnen und Helferinnen des Volkes, Vorläuferinnen Marias, verherrlicht sind: in vier kleinen, länglichen Bildern auf den Leibungen der seitlichen Archivolten Jael, Ruth, Abigail und Bethsabe; in den zwei quadratischen Flachkuppeln des Gewölbes selbst Esther und Judith; im Tonnengewölbe über der Orgelempore endlich ist die Verehrung des Wiltener Gnadenbildes der Madonna dargestellt[2]. Es war ein dankbares Programm. Namentlich die beiden für die Kuppeln gewählten Gegenstände ließen sich vortrefflich gebrauchen, um große Figurenmengen mit allem

---

[1] Riehl (Kunst an der Brennerstraße, 2. Aufl. S. 78) gibt irrig «Aufnahme Marias in den Himmel» als Gegenstand an.

[2] Außerdem stellen Wandbilder an den Seitenwänden (auch von Günther) noch dar: Tod Josefs; Berufung des Andreas; Benediktus und Monika; Enthauptung der hl. Katharina.

möglichen dekorativen Beiwerk aufmarschieren zu lassen. Esthers kühnes Erscheinen vor König Ahasver ist eines der beliebtesten Themen der barocken Deckenmalerei im 18. Jahrhundert und wird stets zu einer großen Zeremonienszene, zu einem glänzenden höfischen Empfangstag mit stolzen Höflingen, niedlichen Hofdamen, turbangeschmückten Staatsmännern, lanzentragenden Trabanten und lungernden Dienern ausgestaltet. Wieder befinden wir uns (Taf. 31) in einer der schönen, leichten, weiten, oben offenen Säulenhallen. Rechts thront König Ahasver in tressenbesetztem morgenländischem Kleid; an seinen Thronstuhl lehnt sich mit lässiger Gebärde Haman, ein eleganter Stutzer in enganliegenden weißen Seidenhosen, gelbbraungestreiftem Rock und breitem, moosgrünem Gurt. Es folgen ernste, turbangeschmückte alte Türken, teils beisammenstehend, teils auf den Stufen sitzend, und endlich bewaffnete Leibwachen. Nur die vordersten dieses Hofstaates schenken, übrigens auch mit vornehmer Gelassenheit, dem eigentlichen Vorgange einige Aufmerksamkeit; die weiter draußen Stehenden kümmern sich nicht mehr um die Handlung des Bildes, interessieren sich vielmehr für einen andern Vorgang: ein alter Diener läßt über das Geländer einen langen, gelben, grüngefütterten Teppich herab, den ein stämmiger Knecht, schon drunten in der stuckierten Zwickelkartusche stehend, über die Stufen breitet. Daneben faulenzt auch noch ein Mohrenpage in blauweißer Seidentracht mit dem ihm anvertrauten Hunde auf der Treppe. Es sind echte Füllfiguren, müßige Statisten, nur bestimmt, durch ihr Kostüm zu prunken, ihre malerische Erscheinung zur Schau zu tragen. — Von links naht dem König nun die schöne Esther, vor Aufregung halb ohnmächtig und daher von einer ihrer Zofen gestützt. Sie prangt in weißem, gestreiftem Unterkleide, hellblauem, bauschigem Rock, dessen spröde Falten wieder auf Seide deuten, und langer, gelber, reichgewirkter Schleppe. Zofen tragen die Schleppe: es sind hübsche Dämchen in modischen Frisuren, stark dekoltiert, mit niedlichen runden Schultern, in

Kleidern von elegantestem Schnitt und raffiniertester Farbenwahl. Auch sie verraten wenig Erregung, schauen vielmehr halb hochnasig, halb kokett aus dem Bilde heraus. Nur das Volk auf den Stufen links, um einen prächtigen alten Türken, wohl Marochai, gesammelt, zeigt in lebhaften Gesten seine Anteilnahme. In der weiten Deckenlücke oben erscheint Maria, an den kreuztragenden Christus geschmiegt, inmitten eines Kranzes von Engeln, die wieder durch ihre geistreich unregelmäßige Anordnung und unruhige Lichtführung auffallen.

Und nun muß man das ganz andere Größenverhältnis zwischen Figuren und Raum beachten, zu dem Günther — auch im Vergleiche zu Asam, geschweige zu älteren Meistern — gelangt ist: in der hohen Halle stehen ganz kleine Gestalten, in bequemen Abständen, mit geräumigen Lücken dazwischen, in reizvoll sorgloser Lagerung, in kunstvollem und doch wie zufälligem Wechsel bald höher gestellt, bald halbversenkt, bald dichter, bald lockerer angeordnet. Die ganze Komposition hat etwas wunderbar Leichtes und Heiteres, eine wahrhaft wohlige Weiträumigkeit zeichnet nun das Deckenbild aus. Dabei sind auch die Einzelheiten genußvoll: diese Figuren sind feine, schlanke, zierliche Erscheinungen, in sauberer Zeichnung, in den delikatesten Farben, voll virtuoser Stoffmalerei. Der Rokokostil hat sich hier in jeder Hinsicht durchgesetzt.

Noch figurenreicher, doch in manchen Details minder fein ist die Darstellung in der zweiten Kuppel, «Judith und Holofernes» (Taf. 32). In kühner Untenansicht ragen die Mauern und Türme der belagerten Stadt auf und auf ihren Bastionen drängt sich in zwei Reihen übereinander das aufgeregte Volk, Greise, Männer, Frauen und Kinder um Judith, welche, gleich dem Christus des Gossensasserbildes auf einer vorspringenden Mauerecke stehend, das Haupt des Holofernes vorweist. Die amphitheatralisch den Kuppelrand umziehende Darstellung zeigt dann weiter links das Lager des Feindes mit dem Prunkzelt des feindlichen Feldherrn, der erschlagen auf dem Bette liegt,

mit den voll Bestürzung durcheinanderlaufenden, teils flüchtenden, teils rachebereiten Kriegern. Und nicht genug damit, erscheint in der Höhe des lichtblauen Himmels noch die Immaculata mit Engeln und gegen die Seite hin stürzt der Erzengel Michael den bösen Feind in Gestalt eines riesigen Drachens samt seinen dämonischen Begleitern in die Tiefe. Mit vielem Geschick ordnet der Maler die vielen kleinen Figuren in verschiedene Pläne und Höhen, flicht reizende Genregruppen hinein und weiß doch die Hauptfigur höchst markant auch für einen oberflächlichen Blick herauszuheben: fast genau in der Mitte starrt das schreckliche Haupt des getöteten Feindes.

Mit diesen Fresken der Wiltener Pfarrkirche steht um die Mitte des 18. Jahrhunderts das Deckenbild des Rokokostiles in der für die folgenden Jahrzehnte maßgebenden Form fertig da. Nach der kompositionellen und koloristischen Seite ist ein hoher Stand erreicht; die perspektivischen Künste erscheinen fast schon in spielerischer Weise verwertet. Der tiepoleske Stil, dem Geiste des Rokoko ungemein angemessen, ist nun völlig durchgedrungen, das mehr dem barocken Streben entsprungene System Pozzos in seinem eigentlichen Sinne schon leise gelockert. —

Günther hat in seinen späteren Jahren noch mehrere Kirchenmalereien in Tirol ausgeführt, die weit in die zweite Hälfte des Jahrhunderts hinaufreichten und seinen Stil in fast alle Teile des Landes verpflanzten. Zunächst entstanden 1762 im Nordosten Tirols die — bisher ganz unbekannt gebliebenen — Fresken der Johanneskapelle in Fieberbrunn[1].

---

[1] Nur in den handschr. «Merkwürdigkeiten des Landgerichtes Kitzbühel» (Innsbruck, Ferd. Bibl. 2029 S. 23) erscheinen sie erwähnt. Das kleine Kirchlein enthält in seinem Stichkappengewölbe inmitten von Rokokostukkaturen ein längliches Deckenbild, welches unten in kleinen Figuren den Sturz des hl. Johannes von Nepomuk in die Moldau, oben in größerem Maßstabe den Heiligen im Himmel vor Maria und der Dreifaltigkeit zeigt. An der Eingangswand ist außerdem der Heilige als Beichtvater der Königin dargestellt. Die Kapelle wurde nach der Inschrift

In die Umgebung Innsbrucks führten den Meister nochmals zwei Aufträge der 70er Jahre: für die kleine Kirche des Schlosses Mentelberg auf der Gallwiese (1770)[1] und für die stattliche Pfarrkirche von Götzens (1775)[2]. Nach Oberinntal wurde er im Jahre 1779 zur Ausschmückung der Pfarrkirche von Grins bei Landeck gerufen[3] und

---

des Eingangstores 1761 erbaut; das Deckenbild trägt die Signatur: Gündter Pinxit 1762. Staffler, Tirol 2. Bd. 2. Abt S. 907 gibt irrig 1776 als Erbauungsjahr an.

[1] Nachträge zum Tiroler Künstlerlexikon S. 21; Riehl. Brennerstraße S. 80. Im Chor: Kreuzabnahme Christi. Im Schiff: Kreuzigung. An den Seitenwänden: hl. Johannes d. T.; hl. Josef mit Kind und Engeln. Ueber der Eingangsempore: Grablegung. Auf letzterer die Signatur: M. Gündter pinxit 1770. Die Fresken haben, offenbar infolge einer Renovierung, eine schärfere, härtere Färbung, als sie Günther entspricht.

[2] Tinkhauser, Diözese Brixen 2. Bd. S. 312; — M. Z. K. 1892 S. 65. Riehl, Brennerstraße S. 80f. Im Chor: Die zwölf Apostel im Himmel vor der Dreifaltigkeit und Maria. Im Schiff: Tod der Apostelfürsten Petrus und Paulus; Austreibung der Dämonen durch die beiden Heiligen. In den Zwickeln und am Frontbogen Grisaillen mit Szenen aus dem Leben der beiden Heiligen. Auf der «Austreibung» die Signatur: Matthäus Gündter Pinx. 1775. Die Fresken wurden 1901 renoviert.

[3] Tinkhauser, Diözese Brixen, 4. Bd. S. 84; Atz, Kunstfreund, 15. Jahrg. 1899 S. 41. Im Chor: der hl. Nikolaus in der Glorie, unten Personen, denen er durch Wunder geholfen; in den Zwickeln Gestalten von Tugenden. Im Schiff: 1. Huldigung aller Stände vor Maria. 2. Die Ecclesia als Zuflucht aller Völker der Erde. In den Zwickeln die Evangelisten und Kirchenväter. Die Fresken wurden 1898 durch den Maler H. Kluibenschedl renoviert. — Atz a. a. O. hatte ein Monogramm auf einem Warenballen der «Huldigung» als Signatur Günthers gedeutet, was bereits Mair a. a. O. S. 18 Anm. 2 mit Recht bezweifelte. Solche Zeichen begegnen auf vielen barocken Deckenbildern und sind lediglich als Firmenzeichen solcher Ballen gemeint; ein solches Zeichen kommt denn auch in derselben Kirche nochmals, aber mit anderen Buchstaben auf einem Warenballen des zweiten Kuppelbildes im Schiff vor, ein Beweis, daß es keine Signatur bedeuten kann. (Vgl. hierüber auch A. Hämmerle, J. E. Holzer, Sammelblatt des hist. Vereins Eichstädt. 23. Jahrg. 1908 S. 46.) Allein der Stil der Bilder läßt nicht den geringsten Zweifel an der Urheberschaft Günthers übrig, der hier sogar verschiedene Einzelmotive wiederholt, die aus Neustift und Brixen her bekannt sind. Die Entstehungszeit geht aus einem Chronogramm über dem Eingange hervor, welches die Jahrzahl 1779 ergibt. Leider sind die Fresken durch den Schmierer Kluibenschedl vollständig um den Duft, die Weichheit und Zartheit des Güntherschen Kolorits gekommen.

um dieselbe Zeit oder wenig später gab er Beispiele seiner Kunst auch im Süden des Landes, in den Kirchen zu Abtei (erb. 1776—1780) und St. Vigil im Ennebergtale (erb. 1770—1780)[1].

Den stolzen Umfang und die feine Wirkung der Wiltener Fresken hat Günther in diesen späteren Arbeiten, die hier ausführlich zu verfolgen zu weit führen würde, im allgemeinen kaum überboten, meist nicht einmal mehr erreicht. Dennoch entbehren sie nicht mancher interessanter Erscheinungen, die hier wenigstens kurz charakterisiert werden sollten.

Das System des Deckenschmuckes bleibt bis zum Schlusse wesentlich dasjenige, das Asam und Günther von jeher verwendeten. Die größeren der genannten Aufträge galten durchwegs Kirchen, deren Eindeckung in Gestalt flacher Rund- oder Ovalkuppeln geschah: die Ausmalung besteht daher nach wie vor aus einer Folge großer Kuppelbilder und stets sind diese wie bisher fest in einen Stuckrahmen mit zierlich in das Gemälde ragenden Schnörkelchen geschlossen. Höchstens erstreckt sich wie schon in Wilten das Kuppelbild auch in die Kartuschen der Gewölbezwickel herab, unter den zierlichen Stuckbekrönungen derselben hindurch, die sich von der Wand ablösen, um der Malerei Durchlaß auch hier herunter zu gewähren: dies reizvolle Motiv wird z. B. auf der «Kreuzigung» in Mentelberg noch übermütiger gehandhabt, indem die betreffenden Figuren gar nicht einmal, wie noch in Wilten, in voller Gestalt innerhalb der

---

[1] J. Th. Haller, Das Landgericht Enneberg in Tirol. Beiträge zur Gesch., Statistik etc. von Tirol 6. Bd. (Innsbr. 1831) S. 85; Tinkhauser, Diözese Brixen 1. Bd. S. 431, 437. Die Fresken der Kirche in Abtei stellen dar: im Chor die Verleihung des Rosenkranzes an den hl. Dominikus und Jesus als Kinderfreund; in den Zwickeln Szenen aus dem Leben Jesu. Im Schiff: 1. der hl. Leonhard als Seelsorger der Gefangenen und Sklaven und als Einsiedler; in den Zwickeln die vier Kardinaltugenden. 2. Der hl. Jakob major. In den Ecken Szenen aus seiner Legende. Ohne Signatur. (Mitteilung des Pfarrers S. Palla.) — Die Fresken in St. Vigil sind mir unbekannt. Beide Kirchen wurden 1782 geweiht.

Stuckumrahmung zu stehen kommen, sondern, von ihr überschnitten, halb in der Kartusche, halb im Deckenfelde sichtbar werden. Für das Deckenbild selbst bleibt die amphitheatralische oder halbamphitheatralische Ansicht — erstere in den größeren Gemälden des Schiffs, letztere in den kleineren des Chors — die immer wieder verwendete Form. Aber dieses Grundschema erleidet nun freie Abwandlungen, die noch mehr als schon in den vorhergehenden Werken seinen ursprünglichen Gedanken leise durchbrechen: es ist dies übrigens eine Erscheinung, die sich nicht auf Günther beschränkt, sondern uns auch bei den einheimischen Meistern entgegentreten wird und als eine allgemeine Wandlung anzusehen ist. Noch umgibt auch auf einzelnen dieser Spätwerke Günthers die beliebte Säulenrotunde, regelmäßig gebildet, den Schauplatz, in der Mittelöffnung den Himmlischen Einlaß gewährend: so in der «Glorie des hl. Nikolaus» und «Verehrung der Kirche durch alle Erdteile» in Grins. Aber dann kommen auch Arkadenstellungen vor, die nur mehr einen Teil der Szene einschließen, wie etwa in der «Huldigung der Stände vor Maria» ebendort, oder der Bildrand wird vollends mit frei aneinandergereihten Bauten umstellt, wie in der «Austreibung der Dämonen» in Götzens. Und auch innerhalb dieser Randarchitektur bleibt es nicht bei der schlichten Anordnung des sich ringsum hinziehenden und nur etwa vorne in der Mitte durch eine Treppe unterbrochenen Umganges, hinter dessen Brüstung die Figuren in gleicher Höhe aufgestellt sind. Müde, dieses Motiv stets von neuem zu wiederholen, baut der phantasiereiche Meister die Figurenbühne vielmehr immer komplizierter auf, um dann auch die Personen in abwechslungsvollerer Weise einflechten zu können. Wir sahen, wie er schon in Gossensaß aus dem Umgang eine scharfe Ecke vorspringen ließ, um dort eine stark betonte Hauptfigur anzuordnen. Dies Motiv kehrte im Judithbilde zu Wilten wieder, nicht ohne daß hier auch das rings versammelte Volk auf mehrere verschieden hohe Plateaus gestellt war. Schon dort

bildete es einen spezifischen Reiz des Werkes, wie die Volksmenge sich so in mehrere, nach verschiedenen Richtungen gewendete, in verschiedenen Plänen stehende Züge löste. Dies überbietet Günther nun noch in dem hintersten Kuppelbilde der Götzner Kirche, der «Austreibung der Dämonen durch Petrus», dem Meisterstücke dieser Kirchenausmalung (Taf. 33). Mehrere Bauten umschließen, in die Höhe gerückt, den Schauplatz; von ihnen aber senkt sich nun ein ganzes System unregelmäßig ineinander gebauter, ungleich hoher Terrassen, durch Treppen verbunden, herab. Die beiden Apostel, die die Dämonen austreiben, stehen, ähnlich wie die «Judith» in Wilten, auf der mächtig vortretenden Ecke einer solchen Plattform; ringsherum aber verteilt sich die staunende Volksmenge in viele kleinere Figurenketten, die, bald die höheren, bald tieferen Terrassen bevölkernd, das einemal hinter den Terrassenrändern allmählich hervortauchen, das anderemal wieder Gestalt für Gestalt unter ihnen verschwinden. In den verschiedensten Abständen, in einander entgegengesetzten Zügen durchsetzen alle diese kleinen Figuren das ganze Bild: sie erscheinen trotz ihrer großen Zahl nicht dicht gedrängt, sondern leicht und locker den großen Baustücken eingefügt; um so weiter aber erscheint dieser Raum selbst, der ihnen allen so bequemen Platz zu bieten vermag. Aus dem ursprünglich einfachen Schema der über die Deckenlücke getürmten Rotunde ist so ein reich gegliederter Raumorganismus geworden, der dem Deckenmaler nicht nur schier unerschöpfliche Möglichkeiten überraschender Figurenverstreuung öffnet, sondern trotz eines immer wachsenden Ensembles von Personen auch den Eindruck wohligster Raumweite zu bewahren ermöglicht. Auf der anderen Seite ist es klar, daß dies alles eine allmähliche Auflösung des ursprünglich zugrundeliegenden, einst so einleuchtenden und glaubhaften pozzesken Kuppelgedankens ist: das rein Szeneriemäßige überwiegt jetzt immer mehr.

Aehnliche Bemerkungen ließen sich auch bezüglich der in freier Landschaft spielenden Darstellungen machen, die sich gleichfalls als volle oder halbe Panoramen um den Deckenrand entwickeln: auch in ihnen gliedert Günther den ursprünglich einfachen Bodenstreifen in eine Reihe getrennter, kleiner Plateaus, die ihm eine mannigfaltige Einfügung der zahlreichen Figuren gestatten: so etwa in der «Kreuzigung» zu Mentelberg.

In der stofflichen Gestaltung seiner Vorwürfe ist der bayrische Meister bis zuletzt seiner motivenreichen tiepolesken Erzählungsweise treu geblieben, unberührt von der klassizistischen Strömung, die um die Zeit dieser Spätwerke die jüngere Generation bereits erfaßte[1]. Die Beschränkung auf das Wesentliche und Notwendige, welche der Klassizismus dem Rokoko gegenüber predigte, war dem gestalten- und farbenfreudigen Rokokomeister fremd. Es darf nicht täuschen, wenn gelegentlich, wie auf der «Kreuzabnahme» und «Grablegung» in Mentelberg, eine etwas einfachere, gehaltenere und geschlossenere Komposition entgegentritt: der Ernst solcher Vorwürfe und auch die Enge des Malfeldes geboten dies hier von selbst. Aber sobald es möglich ist, greift seine Phantasie um sich: in der «Kreuzigung» auf der größeren Hauptkuppel ebendort ergänzt er den einfachen Bildgegenstand sogleich wieder zu einem figurenreichen Panorama: auf der rechten Seite schildert er den Abzug der Soldaten, die in gewundener Kette, eine phantastische Mauerruine passierend, zum goldenen Jerusalem ziehen, das mit seinen Türmen und Tempeln wie eine Märchenstadt die Hinterseite einnimmt; auf der rechten führen uns Gruppen teilnehmender Leute wieder zur Kreuzgruppe zurück.

---

[1] Ich bemerke dies gegenüber Riehl, Brennerstraße S. 80, der, sichtlich im Anschlusse an die Mentelberger Fresken, bei Günther das Streben feststellt, «maßvoller, einfacher zu werden, das den Klassizismus vorbereitet, allmählich zu ihm hinüberleitet». Ich kann dies wenigstens in den tirolischen Werken nicht finden. Die auf Mentelberg folgenden Werke sprechen völlig gegen eine solche Auffassung.

Von der reichen Ausstattung, die der Meister in Götzens aufbietet, war schon die Rede. Auch Petri und Pauli Tod spielen sich dort nicht ohne reichlichen Gestaltenaufmarsch ab. Die ganze Fülle bunter Kostüme und malerischen Beiwerkes aber breitet der Meister dann nochmals in Grins aus. Hier boten ihm Stoffe wie «St. Nikolaus, umgeben von Personen, denen er durch seine Wunder geholfen», «Huldigung aller Stände vor Maria», «Die Kirche als Zuflucht aller Völker der Erde» besonders weiten Spielraum zur Anhäufung der mannigfaltigsten Typen und Trachten. Auf dem ersten Bilde versammelt er in der Säulenrotunde gefesselte Krieger, zur Hinrichtung bestimmte Verurteilte vor dem Scharfrichter, unschuldige Frauen und Kinder. Die zweite Kuppel führt Kaiser und Papst, Kardinal und Bischof in ihren vollen Ornaten, Krieger in europäischer und orientalischer Bewaffnung, Herren und Bürger in eleganter Rokokotracht vor, wie sie alle der Himmelskönigin huldigen; ja Günther gesellt hier, einem Beispiel folgend, das früher schon der Tiroler Maler Anton Zoller gegeben hatte, auch noch Bauern in Tiroler Tracht mit weißen Strümpfen, kurzen Hosen, gesticktem Gurt, rotem Wams, grünem Hosenträger und breitem Krempenhut hinzu, nicht ohne daß auch Wagen und Pflug, Rechen und Stab, Heuballen und Butterkübel daneben gestellt wären. Selbst die heiligen Gestalten ergreift die Zierlust: die Immaculata, die auf den Wolken thront, erscheint in königlichem Prachtgewand mit weiten Aermeln, goldenem Gurt, goldgesäumtem Mantel. Und vollends im dritten Bilde repräsentieren noch einmal die «vier Erdteile» als Fürstinnen in reichstem Staate, Pagen und Diener schleppen Früchte, Korallen, Perlen, Tücher, Gefäße herbei und in den ganzen bunten Aufzug mischen sich grotesk die Tiere der fremden Länder, Elefant und Löwe, Kamel und Krokodil. Dies alles wird hier womöglich noch mit etwas größerem Aufwand, freilich auch in etwas derberem Stile vorgeführt als seinerzeit in Neustift.

Auch in der Prägung seiner Gestalten, in der ganzen

malerischen Einzelarbeit ist Günther bis zuletzt Rokokomeister geblieben. Das klassische Ideal hat seine Madonnen und Engel nicht geändert: sie behalten die Rokokogesichtchen mit ihren rundlichen Formen und ihrem versteckt lustigen Ausdruck. Seine Zeichnung ist ungleich: manchmal fein und edel, manchmal flüchtig und derb; in Volkstypen oder gar Dämonengestalten liebt er drastische und groteske Bildungen. Immer aber ist er voll kecker Mache, leichter Erfindung, malerischer Verve; geistreich frei und kapriziös unruhig erfüllen seine Gestalten, wie aus dem Aermel geschüttelt, das Fresko.

Günther hat durch seine zahlreichen, über das ganze Land verstreuten Arbeiten sicherlich großen Einfluß auf die Tiroler Maler des späteren 18. Jahrhunderts ausgeübt: in den Werken der Zoller und Zeiller kann man die Spuren genugsam wahrnehmen. Der Meister starb zu Augsburg am 30. September 1788.

---

4. ANDERE BAYRISCHE MALER IN TIROL.

Außer Asam und Günther sind im 18. Jahrhundert auch noch andere Maler aus Bayern nach Tirol gekommen und zwar ist es besonders die Augsburger Schule, die Einfluß in Tirol gewonnen hat. So wurde zur Ausmalung der Stiftskirche von Stams im Oberinntale der Augsburger Maler Johann Georg Wolcker (geb. 1700 zu Burgau, gest. 1766 zu Augsburg) herbeigerufen, der sich dieses Auftrages in den Jahren 1730—34 entledigte[1]. Das langgestreckte

[1] Tinkhauser, Diözese Brixen 3. Bd. S. 316. Der Vertrag mit Wolcker wurde 1730 geschlossen; ein Chronogramm an der Decke des Schiffs, in dem sich Wolcker als Urheber der Fresken bezeichnet, ergibt die Ziffern 1730 und 1734, was darauf deutet, daß sie in letzterem Jahre vollendet wurden. — Ueber Wolcker vgl. Welisch, Augsburger Maler S. 51, der aber von ihm keine Fresken anzugeben weiß und auch das Stamser Werk nicht kennt. A. Hämmerle, J. Ev. Holzer S. 18 Anm. 27 a gibt an, daß er nach

Tonnengewölbe schmücken reizvolle Stukkaturen, die von Franz Xaver Feichtmayr herrühren[1] und schon ausgesprochene Rokokoformen zeigen. Im Spiegel des Gewölbes reihen sich größere, unregelmäßig geschweifte Bilder an, die in den Zwickeln und Stichkappen von zahlreichen Medaillons begleitet werden. Die Fresken stellen Szenen aus dem Leben Marias und des hl. Bernhard in kühnen Untensichten, zum Teil vor steil von unten gesehenen Architekturen, in schwungvollen Kompositionen dar. Wolcker ist ein Meister von kräftiger, etwas derber Art; seine Gestalten sind reich bewegt und geschickt verkürzt, aber nicht selten auch grob und verzerrt; er malt in keckem Strich eine bunte, auch wohl grelle Palette. Immerhin machen die Fresken in ihrer frischen Farbigkeit zwischen den weißen Stukkaturen eine gute Wirkung. Auch das kleine ovale Fresko im Stiegenhaus der Abtei, das den hl. Bernhard in der Glorie zeigt, stammt von dem Augsburger Meister.

Etwas später erhielt das Haupt der Augsburgerschule selbst, Johann Georg Bergmüller (geb. 1688 zu Türkheim in Bayern, gest. 1762 zu Augsburg) einen Auftrag in Tirol: er hatte 1747 die Pfarrkirche zu Vulpmes im Stubai mit Fresken auszustatten[2]. Bergmüller, der aus der Schule des Münchner

---

den Hochzeitsamtsprotokollen von Augsburg die Meistergerechtigkeit am 29. Jan. 1729 erhielt, nachdem er neun Jahre Bergmillers Geselle gewesen (1720—29). Fresken Wolckers gibt es nicht nur in Augsburg noch, sondern auch sonst in verschiedenen Orten Oberbayerns und Schwabens (Hämmerle a. a. O.; Dehio, Handb. der deutschen Kunstdenkmale 3. Bd. S. 264, 364, 534). Altarbilder verzeichnen Kunstdenkmäler von Bayern 1. Bd. 1. T. S. 452; 2. Bd. 16. Heft S. 38, 199. In Stams signiert der Maler «Wolcker».

[1] Hager J. Tirolerstimmen 1897 Nr. 82 und Heimatkunst S. 402.

[2] Tinkhauser, Diözese Brixen 2. Bd. S. 62 f.; Stubai (Leipzig 1891) S. 659. — Das Bild im Chor trägt die Signatur: J. G. Bergmüller fecit 1747. — Ueber Bergmiller handelt ausführlich, doch ohne eigentliche Charakterisierung Welisch a. a. O. S. 14ff. Zur Ergänzung vgl. Allg. Deutsche Biographie 2. Bd. S. 396; Dehio, Deutsche Kunstdenkmale, 3. Bd. S. 31, 33, 35, 36, 90, 109, 480, 491. A. Hämmerle, J. E. Holzer S. 18 Anm. 26a. Eine nähere Besichtigung der Augsburger Fresken hat meine frühere Beurteilung Bergmillers (J. Schöpf S. 57; Ztschr. des Ferd. 1907 S. 205) bezüglich des venetianischen Einflusses geändert.

Barockmalers Andreas Wolf hervorging, sich aber in besonderem Maße die eklektische Kunst Carlo Marattas zum Vorbilde genommen haben soll, mutet in seinen Augsburger Werken in der Tat wie ein Vorläufer des seit der Mitte des Jahrhunderts aufkommenden Klassizismus an. Seine Malereien in der Pollheimschen Kapelle des Doms (1721), in der katholischen Kreuzkirche (1732), in der Barfüßer- und St. Annakirche (1748) haben einen stark akademischen Stil, der sich an den klassischen Mustern der italienischen Cinquecentisten und Secentisten, besonders an Raffael und Correggio gebildet hat, hingegen verhältnismäßig wenig Anklänge an die venetianische Kunst zeigt. Seine Gemälde kennzeichnen bei allem barocken Grundcharakter eine gewisse edle Formengebung, eine ruhige, ebenmäßige, gerundete Komposition, milde, manchmal schon etwas süßliche Färbung; das phantastisch dekorative Beiwerk, die Kostümpracht, die pikante Silhouettenwirkung, das originelle Farbengemisch der sich an die Venetianer anschließenden Deckenmaler fehlt mindestens jenen Hauptwerken in Augsburg durchaus. Bergmiller erscheint in ihnen als ein Meister von solider Tüchtigkeit, aber ohne eigentliche Originalität, mehr sorgfältig und gefällig arbeitend als mit genialer Keckheit konzipierend. Das kleine Werk in Vulpmes steht aber dazu, wohl gutenteils infolge eines abstrusen Programmes des Auftraggebers, in seltsamem Gegensatz. Die reich in Rokoko stuckierte Stichkappendecke der einschiffigen Kirche enthält drei größere Mittelbilder und eine Anzahl kleiner Medaillons. Im Chor sieht man — kaum eigentlich in Untenansicht — einen Rokokoaltar, dessen Baldachin Engel emporhalten: durch den Altarrahmen hindurch sieht man Gott Vater in fernen Wolken schweben; auf dem Tabernakel liegt zu Füßen einer Monstranz das heilige Lamm; auf den Stufen unten entfaltet ein Genius den Bauplan der Kirche. Ein zweites Bild stellt den Erzengel Michael dar, wie er, vom Himmel herabschwebend, den Teufel in die Tiefe stürzt und mit ihm vier Männer in verschiedenen Trachten, die

wohl die Laster des Hochmutes, Unglaubens, der Lüge und Verstellung versinnbilden sollen. Auf einem dritten Bilde thront im Himmel die Madonna mit dem Kinde zwischen den großen, von Engeln gehaltenen zwei Buchstaben des Namens Jesu, verehrt von dem Kirchenpatron St. Vitus; unten in der Landschaft nahen die Vertreter der vier Erdteile mit brennenden Herzen; rechts braten die armen Seelen im Fegefeuer und zu unterst, in einem Kellerloch windet sich auch noch der böse Geist unter einem vom Namen Jesu ausgehenden Blitzstrahl. Diese Zusammenstellungen sind sprechende Beispiele für die krause allegorische Phantasie dieser Zeit; aber sie sind doch wohl eher dem Kopfe eines schrulligen Pfarrers entsprungen, als dem ausführenden Künstler. Die größtenteils ziemlich derb gemalten Bilder, die noch dazu später entstanden sind als Bergmillers Fresken in Augsburg, wollen zu diesen schlecht passen. Der vielgeschäftige Augsburger Meister dürfte sie wohl größtenteils Gesellenhänden überlassen haben. Vielleicht rühren von seiner eigenen Hand eher die Medaillons her, welche die göttlichen Tugenden, die Kirchenväter und die Evangelisten darstellen und durch weiche Formensprache und schwärmerische Empfindung sehr an die Eklektiker des 17. Jahrhunderts gemahnen.

---

5. PAUL TROGER UND SEINE SCHULE.

Die bayrischen Maler waren von einem Lande gekommen, in dem der Rokokostil früh eingedrungen war, und hatten zudem enge mit Stukkatoren zusammengearbeitet. Sie hatten daher schon vor der Mitte des 18. Jahrhunderts dem Deckenbild eine eigenartige Fassung gegeben, die auf die Bedürfnisse der Rokokostukkatur Bedacht nahm und überhaupt dem spezifischen Ideal der Rokokointerieurs gerecht wurde und daher einer reinen Lösung des eigentlich barocken Deckenproblems sozusagen vorauseilte.

In strenger barockem Sinne, dabei aber mit gleich gesteigerten Ausdruckmitteln ist der illusionistische Gedanke um die Mitte des Jahrhunderts in dem großen Freskoschmucke der fürstbischöflichen Domkirche zu Brixen gelöst worden: er stammt von Paul Troger, der in Tirol gebürtig, aber in Wien tätig war und so von einem Kunstmittelpunkte kam, an dem das Barock länger als in den süddeutschen Residenzen seine Geltung behielt.

Paul Troger [1] stand, als er nach Brixen kam, schon auf der Höhe seines Schaffens. Am 30. Oktober 1698 zu Welsberg im Pustertale geboren [2], hatte er sich zuerst bei dem uns bereits bekannten Fleimstaler Maler Giuseppe Alberti geschult und sich dann nach Italien begeben: nach Bologna, Mailand, Rom, Venedig [3]. Crespi, Solimena, Conca, Maniago und Piazetta werden als seine Meister und Vorbilder genannt. Seine Tafelbilder folgen am meisten bolognesischen und neapolitanischen Einflüssen; seiner Freskokunst aber hat ohne Zweifel Venedig die entscheidende Richtung gegeben. Schon aus Piazettas kühnem Stil ließe sich ein guter Teil seiner Eigenheit erklären; allein Troger sah in Venedig auch schon Tiepolos Frühwerke und dieser Eindruck war der nachhaltigste: seine Deckenwerke verarbeiten mit einem gewissen bolognesisch barocken Gepräge hauptsächlich tiepoleske Anregungen. Um 1726 läßt sich Troger in Wien nieder. Er muß von Italien ein völlig fertiges Können mitge-

[1] Ueber Troger fehlt noch eine brauchbare Zusammenfassung. Vgl. Wurzbach, 47. Bd. S. 227, 232; Allg. deutsches biogr. Lex. 38. Bd. S. 633; A. Ilg, Die hist. Ausstellung der k. k. Akademie in Wien (Wien 1877) S. 154; H. Dollmayr, Paul Trogers Fresken zu Altenburg, Ber. und Mitt. des Altertumsvereins zu Wien 26. Bd. Wien 1890 S. 1 ff. und dies Mitt. 1891 S. 50; ders., Paul Trogers Fresken im Dom zu Brixen, M. Z. K. 1890 S. 93, 174. — Oesterreichische Kunsttopographie 3. Bd. (bearb. v. H. Tietze) S. XXXIV f.

[2] Bei Wurzbach a. a. O. und sonst in der Literatur wird der 30. Dezember als Geburtsdatum angegeben. Das Taufbuch der Pfarre Niederdorf gibt aber ausdrücklich den 30. Oktober als Geburtstag an. Die Eltern hießen Andreas Troger und Maria Pracher.

[3] Dollmayr M. Z. K. 1890 S. 176 f.

bracht haben, da er hier sofort zu den größten Aufgaben verwendet wird und sie mit sicherstem Griff anfaßt. Mit Rottmayr, Altomonte, Daniel Gran teilt er sich in die umfassenden Freskoaufträge, durch die die reichen Klöster der Donaugegenden für den Schmuck ihrer mächtigen Kirchen und fürstlichen Säle sorgten, und man darf ihn, was die Zahl der Werke wie die virtuose Beherrschung aller künstlerischen Mittel betrifft, vielleicht als die glänzendste Erscheinung des österreichischen Barock bezeichnen. Schon im Jahre 1728 malt er die grandiose Kuppel der Kajetanerkirche zu Salzburg[1]; es folgen, um nur einige sicher datierte Werke zu nennen, in den Jahren 1731 und 1732 die Gemälde im Bibliotheksaal und Marmorsaal des Klosters Melk[2], seit 1732 die umfassenden Malereien in der Kirche, im Vestibül, im Marmorsaal des Stiftes Altenburg[3], im Jahre 1737 das Fresko der Gruftkapelle zu Röhrenbach[4], im Jahre 1738 die Decke des großen Speisesaales zu Geras[5], im Jahre 1739 die Gemälde im Stiegenhaus des Stiftes Göttweig[6], im Jahre 1742 die Malereien im Bibliotheksaal zu Altenburg[7], im Jahre 1745 das Fresko in der Studentenkapelle zu Melk[8]. An diese stolze Reihe von Werken schlossen sich nun in den Jahren 1748—50 die Fresken in der neu umgestalteten Domkirche zu Brixen.

In den österreichischen Barockfresken ist das Deckenpro-

---

[1] Sie trägt die Signatur des Meisters: P. Troger P. 1728. Vgl. über sie Oesterr. Kunsttopographie, 9. Bd. (Salzburg), Wien 1912. S. 115 ff.

[2] Oesterr. Kunsttopographie 3. Bd. (Melk) S. 189, 327, 351, Fig. 330, 333, Taf. XXVII.

[3] F. Endl, Ueber Kunst und Kunsttätigkeit in Altenburg, Studien und Mitt. aus dem Benediktinerorden, 20. Heft. — Oesterr. Kunsttopographie 5. Bd. (Horn) 2. T. S. 280, 284, 304, 307 mit Abb. Fig. 337 und Tafel XV und XVI.

[4] Dollmayr H., Ein bisher unbekanntes Werk Trogers, M. Z. K. 1891 S. 50; Oesterr. Kunsttopographie, 5. Bd. 2. T. S. 470. Taf. XXI.

[5] Oesterr. Kunsttopographie, 5. Bd. 1. T. S. 206 und Taf. X.

[6] Endl F., Die Fresken Paul Trogers im Stifte Göttweih, M. Z. K. 1892 S. 38ff.

[7] Oesterr. Kunsttopographie 5. Bd. 2. T. S. 310, Abb. Fig. 347.

[8] Ebda 3. Bd. S. 359, Fig. 371.

blem meist in einer etwas anderen Form gelöst als bei den bayrischen Künstlern. Die Stukkatur tritt nicht trennend zwischen die Wandglieder und ihre Fortsetzungen im Gemälde hinein, vielmehr besorgt der Maler selbst die Ueberleitung: das Gemälde wird durch gemalte architektonische Motive eingefaßt. Insofern kommen die österreichischen Maler dem Pozzoschen Ideal näher. Nur wählen die älteren von ihnen seltener die hoch emporgeführten Scheinarkaden und Kuppelrotunden, die die bayrischen Maler so gerne innerhalb der Stuckumrandung anwandten, sondern sie beschränken sich meist auf verhältnismäßig niedere, vasen- und statuengeschmückte Mauerbekrönungen oder Dockenbalustraden[1], allenfalls auch auf den Ansatz einer Kuppelschale, die aber in der Mitte weit geöffnet ist[2]; über diese Einfassungen schweben die himmlischen Gestalten dann wohl auch auf den Wolken in den Scheinraum herein. Sehr häufig öffnet sich aber auch unmittelbar über dem Wandgesimse der Luftraum mit seinen Gestalten[3].

---

[1] So Rottmayr im Saal des Althanschen Schlosses Frain in Mähren aus dem J. 1696 (Tietze H., Johann Michael Rottmayr, Jahrb. der k. k. Zentralkommission. N. F. 4. Bd. 2. T. S. 131), in der Jesuitenkirche zu Breslau 1704—6 (ebda S. 136), im Kuppelfresko von St. Peter zu Wien 1712—3 (ebda S. 144), im Stiegenhaus des Schlosses Pommersfelden 1716 bis 1718 (ebda. S. 145), im Langhaus der Stiftskirche zu Melk 1716—22 (ebda. S. 146 und Fig. 55), in der Kuppel der Karlskirche zu Wien 1725 bis 1729 (ebda. S. 148 und Taf. III), in der Kuppel der Stiftskirche zu Klosterneuburg 1729—30 (ebda. S. 151). — Aehnlich Daniel Gran in seinem Deckenfresko zu Eckartsau (vgl. H. Tietze, Programme und Entwürfe Taf. 2), und im Marmorsaale des Stiftes Klosterneuburg (W. Pauker, Daniel Gran und seine Beziehungen z. Stift Klosterneuburg, Jahrb. des Stiftes Klosterneuburg 1. Bd. Wien 1908 S. 219 ff. und Taf.). Weiter Martin Altomonte in der Kirche von Herzogenburg (Phot. Wlha, Wien), Bart. Altomonte im großen Saal und Bibliotheksaal zu St. Florian (Tietze, Programme u. Entwürfe S. 3; Phot. O. Schmidt, Wien). Im Kuppelfresko von Melk hingegen gab Rottmayr eine Pfeilerarchitektur, doch nicht in der Art Pozzos (Tietze, J. M. Rottmayr a. a. O. 147; Oesterr. Kunsttopogr. 3. Bd. Taf. X).

[2] So in der Vorhalle der Stiftskirche zu Melk (Tietze, J. M. Rottmayr S. 103 Fig. 56).

[3] So Rottmayr in Schönbrunn (Tietze a. a. O. S. 135), in Maria Lanzendorf (ebda. S. 151).

Troger schließt sich dieser Uebung seiner Vorgänger und Zeitgenossen an. Auch er bevorzugt es in den meisten und umfangreichsten seiner Deckenbilder, ohne Uebergang den weiten Himmel aufzuschließen oder der Scheinarchitektur doch nur einen bescheidenen Platz am Rande einzuräumen, um so eine desto gewaltigere Zahl von Schwebegestalten in die Oeffnung stellen zu können. In der Kajetanerkirche zu Salzburg entfaltet sich unmittelbar über dem Deckenrande die figurenreiche Komposition, die Maria und die Heiligen des Himmels im Angesichte der Dreifaltigkeit darstellt. Ebenso verfährt er bei dem kolossalen Kuppelbild der Stiftskirche von Altenburg und wieder beim Deckenbilde der Gruftkapelle zu Röhrenbach. In anderen Fresken aber benützt doch auch er wenigstens eine Balustradenarchitektur zur perspektivischen Erhöhung und täuschenden Ueberleitung, wofür er sich meist die geübte Hand des Architekturmalers Gaetano Fanti dienstbar macht: so im Bibliotheksaal zu Melk, im Kuppelfresko der Wallfahrtskirche Dreieichen, im Sommerrefektorium des Stiftes Geras. Und schon geht er dann weiter: im Marmorsaale zu Melk engt eine (von Fanti gemalte) hohe Säulenarchitektur ringsum das Figurenbild auf einen schmalen Raum ein: über dem Wandschluß läuft zunächst ein mehrmals vor- und zurückgeschwungener Balkon hin, in welchem man um die ganze Decke gehen zu können meint; aus seiner Brüstung wachsen dann ringsum Säulenpaare hervor, die erst das abschließende, gegen den freien Luftraum ausgehende Gesimse zu tragen scheinen[1]. Hier ist also ein Pozzo verwandtes, wenn auch im einzelnen durchaus nicht von ihm hergenommenes System befolgt. In der Kuppel des Bibliotheksaales von Altenburg endlich sieht man eine Scheinkuppelhalle, ähnlich jenen, die uns in den tirolischen Werken des frühen 18. Jahrhunderts begegnet sind,

[1] Tietze. Programme und Entwürfe Taf. VI; Oesterr. Kunsttopogr. 3. Bd. Taf. XXVII.

mit dem charakteristischen Stufenboden, auf dem die Szene spielt[1].

Durch besondere Umstände war nun Troger in Brixen veranlaßt, sich dem System Pozzos noch mehr anzuschließen, als es bisher geschehen war. Seit 1745 wurde die alte Brixner Domkirche unter dem rührigen und kunstsinnigen Fürstbischof Kaspar Ignaz Grafen von Künigl im barocken Stil umgebaut. Die Vollführung des Werkes zog sich in die Regierung seines Nachfolgers Graf Leopold von Spaur hin, der erst im Jahre 1758 die neue Kathedrale weihte. Aber schon im Todesjahr des ersten Bischofs (1747) wurde die Kirche gedeckt und am 31. März 1748 schloß das Kapitel mit Paul Troger, dem berühmten Landsmann, einen Kontrakt, der ihn zur Ausmalung des ganzen Gewölbes samt Kapellen und Sakristei gegen eine Entlohnung von 10 000 Gulden verpflichtete. Troger machte sich mit seinen Gehilfen Johann Unruh, Georg Troger, Franz Zoller und Johann Hauzinger, zu denen sich nach einer weiteren Meldung auch der nachmals so berühmte Martin Knoller gesellte[2], unverzüglich an die Arbeit und vollendete das umfängliche Werk bis zum Herbst 1750: am 23. Oktober wurde er durch eine letzte Zahlung abgefertigt[3].

Mit dem Umbau war ursprünglich der Bozner Baumeister Josef Delaia (de Laj) betraut worden. Aber je länger desto mehr wurde er durch die vordringliche Geschäftigkeit der zur Oberleitung des Umbaues bestellten geistlichen Deputation, an deren Spitze sich der fürstbischöfliche Hofrat Leopold von Peisser befand, in den Hintergrund gedrängt; immer zunehmend bemächtigte sich dieser zusammen mit den beiden Priestern Franz de Paula Penz und Georg Tangl der ganzen Geschäfte. Die Folge

[1] Oesterr. Kunsttopographie 5. Bd. 2. T. Fig. 347, 348.

[2] Tinkhauser, Diözese Brixen 1. Bd. S. 140.

[3] Tinkhauser, Die alte und neue Domkirche zu Brixen, M. Z. K. 1861 S. 120ff. — H. Dollmayr, Paul Trogers Fresken im Dom zu Brixen, M. Z. K. 1890 S. 93, 174. — Walchegger, Brixen. S. 121. — Gurlitt, Barockstil in Deutschland S. 268.

war eine ziemlich dilettantische Durchführung des Baues. Die mächtige einschiffige Halle, in die man das ursprünglich dreischiffige Gotteshaus umgewandelt, ließ es namentlich in der Decke an architektonischer Gliederung fehlen : als Troger kam, deckte den Kirchenraum vom Schiff über die Vierung hinweg bis in den Chor hinein ein einförmiges Tonnengewölbe, an welches sich ziemlich unvermittelt die Nischen der beiden Kreuzarme schlossen. Auch eine Stuckierung wurde nicht angewendet: die Belebung der ganzen riesigen Gewölbefläche blieb ausschließlich der Malerei überlassen [1]. Hier lag wirklich einmal die Bahn frei zur vollen Entfaltung barocker Deckenkunst. Troger zögerte nicht, die Aufgabe im Sinne Pozzos zu lösen. Er ging zunächst daran, das übermäßig lange Tonnengewölbe zu gliedern und der Vierung zu ihrem Rechte zu verhelfen : durch gemalte Gurte grenzte er über dem Vierungsraum ein besonderes Deckenfeld ab und errichtete darüber statt der gebauten eine gemalte Kuppel, einen mächtigen Bau aus vielfach verkröpften, auf Konsolen stehenden Säulen, welche die reich kassettierte Kuppelwölbung mit der Laterne trugen und zwischen sich Fenster und Nischen einschlossen. Die Gestaltung dieser Scheinkuppel erinnerte nun nicht bloß im allgemeinen an die von Pozzo gegebenen Muster, ihr lag unmittelbar ein ausgeführtes Werk des Malerjesuiten zugrunde, nämlich die Scheinkuppel, welche Pozzo, durch ähnliche Umstände dazu veranlaßt, im Jahre 1705 an die Decke der Universitätskirche zu Wien gemalt hatte und die sich selbst wieder nur in Einzelheiten von jener in St. Ignazio, dem Urbild aller Scheinkuppeln, unterschied. Wie Pozzo in Wien in die Nischen der Kuppelwandung alle-

[1] Ich glaube nicht gleich Dollmayr, daß Troger hier eine Gliederung der Decke durchführte, die eigentlich ursprünglich dem Baumeister zugedacht war, daß er ein Projekt ersetzte, das aus materiellen und baulichen Gründen nicht zur Ausführung kam: es entspricht vielmehr ganz der Zeit und war seit Pozzos Auftreten nichts mehr Neues, daß man von vornherein dem Maler die Herstellung einer entsprechend täuschenden gemalten Gliederung zutraute.

gorische Gestalten von Tugenden als Marmorstatuen gestellt und in den fingierten Zwickeln die Kirchenväter ebenfalls in Steinfarbe angebracht hatte, so im ganzen auch Troger in Brixen, nur daß er die einzelnen Elemente etwas barocker ausstattete und als Figurenschmuck die Gestalten des Glaubens, der Hoffnung und Liebe für die Nischen, die Figuren der Evangelisten für die Zwickel wählte; etwas widerspruchsvoll malte er diese nicht als steinfarbene Standbilder, sondern als lebende Wesen in natürlichen Farben[1].

Aber auch im Chor, im Langhaus, in den Seitenarmen, liefen die wirklichen architektonischen Gliederungen der Wände in eine gemalte Scheinarchitektur aus, zusammengesetzt aus Bogen und Nischen, in denen stein- und bronzefarbene Vasen mit bunten Sträußen standen und die von lustig flatternden Putten umschwebt wurden[2]. Diese Aufbauten bildeten die Umsäumung der figuralen Darstellungen, die sich nun in jedem Hauptabschnitt der Kirche wie in gewaltigen Deckenöffnungen zeigten. Hier also war — zum erstenmal in Nordtirol — das Prinzip Pozzos völlig einheitlich und folgerichtig für einen ganzen Kirchenraum durchgeführt.

Diese architektonischen Einfassungen der Bilder bestehen heute nicht mehr; sie wurden bei der in den Jahren 1894—96 unter

---

[1] Ich folge in dieser Beschreibung Dollmayr a. a. O., der diese Scheinarchitekturen, die jetzt beseitigt sind, noch gesehen hat.

[2] Leider beschreibt Dollmayr a. a. O. die Scheinarchitekturen im Langhaus und Chor nur sehr unklar, so daß nicht zu entnehmen ist, ob es sich um eine Arkaden- oder nur Balustradenarchitektur gehandelt hat. — Auch Dipauli (Zusätze S. 751) sagt über die täuschende Wirkung dieser Malereien: «Und obzwar das Gewölbe in dem Gebäude ohne Kuppel fortgeführt worden, hat selber (der Maler) doch mittels seines trefflichen Perspektivs und seiner Optik eine solche Architektur zu malen sich beflissen, mit runden Bogen, Statuen etc., als ob wirklich eine Kuppel da stünde . . . Alles übrige an den Gewölben und Fenstern oder den Kapitälen der Balustraden, wo sonst die Stukkador ersichtlich ist, hat er dergestalt zierlich, inventiös und nach der Natur gemalt, daß bisher alle Augen betrogen wurden und viele es für wahres Stukkador gehalten haben.»

Leitung des Malers Albrecht von Felsburg durchgeführten Renovierung fallen gelassen[1], die Bilder in zopfige Rahmen gefaßt und die übrig gebliebenen Teile der Deckenfläche mit schwächlichen Stukkaturen gefüllt, die nicht einmal in ihrer Farbenstimmung sich dem Tone der Gemälde anpassen. Auch die Scheinkuppel über der Vierung wurde beseitigt und von Felsburg hier in die Stukkatur nach einer Trogerschen Skizze ein Fresko gemalt, welches die Gestalt der Kirche darstellt, vor welcher links Dämonen in die Tiefe stürzen.

Die übrigen figuralen Kompositionen Trogers sind erhalten geblieben und zählen zu den besten Leistungen des Künstlers. Weniger zwar die beiden Fresken in den Kreuzarmen, in denen zwei geschichtliche Bilder in irdischer Landschaft gegeben sind, Szenen aus dem Leben des hl. Kassian, des Patrons von Brixen: rechts, wie er heidnische Götzenbilder stürzt, links, wie er auf seiner Reise nach Rom ungläubige Kinder im christlichen Glauben unterrichtet; wohl aber die Gemälde im Hauptgewölbe der Kirche: im Chor ist die Himmelfahrt Mariens dargestellt, zu deren Ehren die Kathedrale errichtet wurde; im Langhaus die Anbetung des hl. Lammes, welches das Wappen des Brixner Bistums schmückt; im Orgelchor ein Engelkonzert.

In diesen Bildern strömt im ganzen noch echt barocker Geist. Wie in wenigen andern tirolischen Deckenmalereien wogt in ihnen eine Fülle der Gestalten, eine fast ungezügelte Bewegung und hinreißende Ekstase. Ein dichter Knäuel von Engeln, die in den verschiedensten Körperrichtungen ineinander geschoben sind, stürmt im Chorbild (Taf. 34) durch die Lüfte empor, deren Wolken dabei in wirbelnde Bewegung geraten zu sein scheinen. Auf der von ihnen getragenen Wolke kniet die hl. Jungfrau, eine schöne, schlanke Gestalt, ihr Haupt tief geneigt, die Hände weit ausgebreitet, wie erdrückt von mächtiger Ergriffenheit, als ihr Christus weit ausschreitend entgegeneilt

[1] Walchegger, Brixen S. 121.

und Gottvater huldvoll auf sie herabsieht[1]. Engel auf entfernten Wolkensitzen begrüßen die Ankommende mit festlichen Instrumentenklängen. Auch hier reichte ursprünglich ein Wolkenschwaden weit über die ehemalige umgrenzende Architektur herab: das letzte Ende der Wolke, auf der Maria der Erde entführt wurde, schien erst den Kirchenraum zu verlassen; jetzt ist nur mehr ein Häuflein reizender Engelchen geblieben, die sich fröhlich in den Lüften wiegen. Bei dieser Gruppe der Himmelfahrenden denkt man doch unwillkürlich zurück an das correggeske Urbild solcher Engelknäuel in der Domkuppel zu Parma. Auf der anderen Seite wird man sich aber auch der Verwandtschaft mit Piazetta und Tiepolo bewußt: die gerade hinausgestreckten, bis hoch hinauf entblößten Beine, das bauschige seitliche Sichaufblähen der Gewänder der Engel, besonders aber die Gestalt des unter Maria die Wolke mit Kopf und Armen stützenden Engels gemahnt unmittelbar an ähnliche Erfindungen Piazettas in seiner «Glorie des hl. Dominikus» in S. Giovanni e Paolo und auch an das Jugendwerk Tiepolos, die Glorie der hl. Theresa in der Scalzikirche, die Troger beide bei seinem Aufenthalt in Venedig gesehen haben kann. Indes sind Trogers Figuren doch etwas voller, gerundeter, robuster und seine Lichtführung ist nicht eine so unruhige wie bei den beiden Venetianern; die Beimischung anderer, römischer und bolognesischer Einflüsse ist in Trogers Stil durchaus nicht zu übersehen und die ganze Verarbeitung geschieht doch mit einem eigenen Temperament, dessen Grundstimmung noch wesentlich barock ist.

---

[1] Unmittelbare Nachahmungen dieser Komposition Trogers finden sich in den Fresken seines Schülers Franz Zoller in der Stiftskirche von Geras: das Fresko im westlichsten Felde, Maria als Königin der Heiligen (Oesterr. Kunsttopogr. 5. Bd. 1. T. S. 187 Fig. 207) zeigt in dem die Wolke tragenden Engel eine Kopie der analogen Figur unseres Deckenbildes; das Fresko im östlichsten Felde, Maria Himmelfahrt (ebda. Taf. 8) ist direkt eine abgeschwächte, verarmte und verflaute Nachbildung des ganzen Chorbildes in Brixen.

Zu ganz großen Dimensionen aber steigert sich die visionäre Gegenwart der Heiligen des Himmels erst in dem Bilde des Langhauses (Taf. 35). Ein einziges Gemälde entrollt sich in der weiten Tonne: in einer langgestreckten Oeffnung, deren Schmalseiten halbrund ausgebogen waren, ließ hier ehemals die seitliche Architektur den Blick zum Himmel frei und in ihm zeigte sich eine schier unübersehbare, für den ersten Blick fast verwirrende Fülle der Gesichte. Die künstlerischen Hilfsmittel der Weiträumigkeit sind nun zu voller Höhe gediehen: die Menge und Kleinheit der Figuren macht den Aufriß, der durch die himmlischen Sphären gegeben wird, besonders hoch und die Abstufung ihrer Größe, ihrer Deutlichkeit, ihrer Farbe die vorgetäuschte Raumweite besonders anschaulich. Nur zum Teil sind diese Heiligen durch Attribute gekennzeichnet: zum weitaus größten Teil sind es die Verklärten, die ohne Zahl und Namen den Himmel bevölkern, alle von ekstatischer Hingebung an die mystische Verkörperung der Gottheit erfüllt. Zu unterst treten noch, in eine prachtvolle Gruppe zusammengeordnet, einige bestimmte Heilige, Florian, Sebastian, Martin, Jakob und mehrere heilige Bischöfe entgegen, unter denen namentlich der oberste, ein ausdrucksvoller Kahlkopf, die Hände hoch über dem emporblickenden Antlitz faltend, wie emporgezogen durch die Inbrunst seiner Empfindung aussieht. Von hier aus scheinen Wolken mit dunkler Unterseite und heller Oberfläche in mächtiger Doppelwindung eine Treppe zu den Wolkenhöhen hinauf zu bilden[1] und auf ihr wallt ein langer Zug von Heiligen, immer wieder niedergeworfen durch die Verehrung vor dem Gottessymbol, empor bis ganz nahe zum hl. Lamm selbst, das auf einem aus den Wolken tauchenden Berggipfel steht, ganz klein und fern, von strahlendem Lichtschimmer umgeben. Aber damit nicht genug: unter der dunklen Wölbung dieser Wolken-

[1] Dieses Motiv hatte Rottmayr im Deckenbild des westl. Stiegenhauses in Schönbrunn in ähnlicher Weise angewandt (c. 1702). Tietze, J. M. Rottmayr S. 135 und Fig. 54.

kurve verliert sich der Blick noch in ferne Lichtungen, in denen immer neue Scharen von Gestalten, immer kleiner und heller werdend, lagern. Dieses ganze Gestaltengewimmel nimmt aber erst die untere Hälfte des Bildes ein; im oberen Teile läßt der Maler viel leeren Raum, hier oben flattern noch wie vereinzelt lose verstreute Engelgruppen, große Räume erfüllt aber nur das Gewoge der Wolken: so kommt die Unermeßlichkeit des Himmels erst ganz zur Geltung.

Der Gesamtanblick ist ein ungemein reicher und voller, in diesem Sinne echt barocker. Die Gestalten ballen sich an manchen Stellen zu dichten Haufen. Die Figuren sind breit und mächtig gebildet, in wuchtigen Umrissen hingeworfen, voll starker, manchmal fast herber Kraft der Zeichnung, groß gelagert und mächtig bewegt. Die Stellungen sind mannigfaltiger, kühner, gewagter als es je früher und auch als es dann später wieder begegnet. Das Ausmaß der Verkürzung für die Untensicht, das uns hier, auf der Scheitelhöhe der Entwicklung entgegentritt, ist das denkbar kühnste. Der hl. Jakob rechts neben Sebastian und dann wieder die Gestalt eines jugendlichen Heiligen in der Mitte unter der Wölbung der großen Wolkenwindung, der pathetisch die Hand ausstreckt, erscheinen in so starker Verkürzung, daß man eigentlich kaum mehr als die vorgestreckten Füße und darüber sogleich den Kopf sieht. Bis zu fast verletzenden Körperansichten geht die Anwendung der Untenansicht bei einem der Knienden rechts auf der Wolkenspirale. Aber es erscheint verzeihlich bei dem Rausche der Empfindung, die alle Personen erfaßt hat. In großen Gebärden äußern sie ein stürmisches Pathos des Gefühls. Ein unwiderstehliches Drängen und Fluten geht durch die Hinanstrebenden, als würden sie von Sehnsucht zum Anblicke des Allerheiligsten emporgerissen.

Von großem Reiz ist vor allem das Kolorit. Kennzeichnete Trogers Jugendwerke in Salzburg, in Melk, in Altenburg und Göttweig mehr noch eine kräftige, bunte Farbenfreudigkeit, so

weicht dieselbe hier einem feinen Farbengemisch, einem kühlen Gesamtton. Die Fresken in Brixen bezeichnen wohl zuerst und am klarsten dieses spätere Kolorit des Meisters, das dann auch den im folgenden Jahre ausgeführten Fresken in Dreieichen eignet[1]. Die Farben sind im einzelnen voll reichster Abstufungen, und in den überraschendsten Zusammenstellungen sind auserlesene Halbtöne und Mischfarben verbunden; an den markantesten Stellen hebt sich das Bouquet dann zu lebhaften Pointen. Der vorherrschende Eindruck geht aber doch von dem Silberlicht aus, welches das ganze Bild durchrieselt und besonders in dem kühlblauen Himmelsgrund überall durchgreift. In diesem Kolorit bricht aus dem barocken Grundcharakter des ganzen Werkes doch das tiepoleske Vorbild deutlich hervor.

Eine Meisterleistung ist auch das über dem Orgelchor gemalte Engelkonzert, nach Zeichnung, Farbe, Komposition. Ein kleines Bravourstück der Verkürzung stellt der Engel links dar, der Geige spielt: von unten gesehen, scheint seine Gestalt so zurückgelehnt, daß sein Kopf unter dem Arme sichtbar wird, den er hebt, um den Bogen über die Geige zu streichen. Unter der Orgel ist noch die Verkündigung dargestellt.

In der Sommersakristei ist die niedrige Decke mit einer «Fußwaschung» bemalt: in bühnenartiger Weise enthüllt ein aufgezogener Vorhang den Einblick in einen über breiter Treppe liegenden Säulensaal, in welchem an festlicher Tafel, verkürzt gegen die Tiefe dargestellt, die Apostel sitzen. Christus kniet vor Petrus, um ihm die Füße zu waschen. Ein Diener bringt Leintücher, ein anderer schenkt aus Tonkrügen Wein in einen Kelch. Dieses Bild ist jedoch derb nicht allein in seinen grellen, kalten Farben, sondern auch in der Zeichnung der Figuren, so daß man es, obwohl Troger seine Signatur (P. Troger f. 1750) darauf angebracht hat, doch seinen Gehilfen zuteilen muß.

---

[1] Oesterr. Kunsttopographie 5. Bd. 2. T. S. LXI und 428.

Trogers Fresken im Dom zu Brixen bedeuten, ähnlich wie jene Baronis in Sacco, denen sie aber künstlerisch überlegen sind, einen Höhepunkt des barocken Freskos in Tirol. Denkt man sich die einfassenden Scheinarchitekturen hinzu, so erscheint in ihnen das raumerweiternde Prinzip der Deckenmalerei in einer kaum zu übertreffenden Weise verwirklicht. Dabei sind die Ausdrucksmittel nach Anordnung und Formgebung, Farbenabstufung und Lichtführung zu größter Virtuosität durchgebildet und ergeben einen Gesamteindruck von bezwingender Macht.

Troger, der außerhalb des Landes noch bis zu seinem Tode (20. Juli 1762) unermüdlich weiterschuf, hat außer den Brixner Gemälden in Tirol kein Freskowerk hinterlassen, wenn nicht etwa ein kleines, höchst reizvolles Deckenfresko in der Kalvarienkirche zu Kaltern, welcher Troger auch ein Altarbild schenkte, als ein unbekanntes Werk des fruchtbaren Meisters anzusehen ist[1]. Es stellt Engel dar, welche ein großes Kreuz tragen. Die geistreiche Linienführung der schlanken Gestalten, das Feuer der Bewegung, die Unruhe des eckigen Faltenwurfes, der pikante Wechsel von Licht und Schatten und die höchst deliziöse Farbe können fast nur auf den tiepolesken Wiener Meister hinweisen, der sie als eine kleine Gelegenheitsarbeit hier gemacht haben könnte[2].

---

[1] Die Kalvarienkirche bei Kaltern wurde durch die Herrn Sepp von Seppenburg im 2. Jahrzehnt des 18. Jahrh. erbaut, die am Gewölbe ihre Wappen anbringen ließen; daneben stehen die Jahrzahlen 1722 und 1723. Das Hochaltarbild Christus am Kreuz, das Troger zugeschrieben wird und seinem Stile in der Tat nicht schlecht entspricht, trägt die Inschrift «Ex voto 1723, Laurentius Sepp». Auch das Seitenaltarbild von Alois Pusieger ist aus derselben Zeit, datiert 1726. (Atz-Schatz, Der deutsche Anteil des Bistums Trient, 2. Bd. S. 110.) Wenn also das Fresko, wie wahrscheinlich, um dieselbe Zeit entstanden ist, würde es ein Frühwerk Trogers sein und vielleicht auf dem Rückwege von Italien entstanden sein.

[2] Ueber Altarblätter Trogers in Tirol vgl. Dipauli, Zusätze S. 185f., 605, 532′; Tirolerbote 1882 S. 1291, 1893 S. 164; Zeitschr. des Ferd. 1832 S. 43; M. Z. K. 1885 S. LIV; Katal. der tirol.-vorarlb. Ausstellung Innsbr. 1879; Dollmayr, a. a. O.; Semper, Wanderungen S. 29, 62, 99 ff.

Von Trogers Schule aber rührt in Tirol noch die Ausmalung der Pfarrkirche von Brixen her, in welcher ungefähr zehn Jahre später, in den Jahren 1757 und 1758 die gotische Decke durch einen reichen Stukkoplafond ersetzt wurde[1]: in ihm malte Trogers Schüler Josef Hauzinger, vielleicht zusammen mit Franz Zoller, eine Anzahl von kartuschenartig umgrenzten Feldern mit heiligen Geschichten. Sie erinnern außerordentlich an die Fresken Hauzingers in der Mariahilferkirche zu Wien; namentlich ist die «Verkündigung» fast eine Wiederholung der dortigen Komposition. Ihr Stil erweist sich als echt barock durch die breite, kecke Zeichnung, die rückhaltlose Bewegung und leidenschaftliche Pose, die kühnen Verkürzungen. In diesen Bildern, auf die hier nicht näher eingegangen werden soll, zeigt sich schon jene Freiheit in der Anwendung von Scheinarchitekturen, die uns auch bei Günther um diese Zeit begegnete und bei den einheimischen Tirolern später zur allgemeinen Uebung wird: die Szenen spielen in Architekturen, die zwar in kühnen Untenansichten in der Deckenöffnung erscheinen, aber in dieser Form keineswegs auf dieselbe gesetzt sein könnten; sie werden so im Grunde zu bloßen Hintergründen der Szenen, in denen die gewohnheitsmäßig angewendete Untenansicht nur schlecht die Auflösung der raumerweiternden Darstellungsweise verhüllt.

Auf Trogers Schule werden wir noch mehrfach auch in der einheimischen Künstlerschaft stoßen: zu seinen Schülern zählen J. Jakob Zeiller, Franz Anton Leitensdorffer, Joseph Kremer und schließlich kein Geringerer als der Eröffner des Klassizismus in Tirol, Martin Knoller.

---

[1] Tinkhauser, Diözese Brixen, 1. Bd. S. 212.

6. SIMON BENEDIKT FEISTENBERGER.

Den hervorragenden Malern, die von außen her nach Tirol berufen wurden, haben wir noch einen einheimischen Meister anzuschließen, dessen Wirken sich gleichfalls noch wesentlich vor der Mitte des Jahrhunderts, allerdings in einem enger begrenzten Umkreis abspielte: Simon Benedikt Feistenberger. Die Reihe der Künstlergeschlechter, die Tirol hervorbrachte, setzt auch in dieser Zeit nicht aus; der Meister gehört einer Künstlerfamilie des nordöstlichen Tirol an, die weithin eine vielseitige Tätigkeit entfaltete.

Die Feistenberger (Faistenberger)[1] waren in Kitzbühel heimisch. Seit dem frühen 17. Jahrhundert nachweisbar, brachte die Familie eine Reihe von Bildhauern und Malern hervor, die zum großen Teil außerhalb des Landes sich Ehren und Einkünfte erwarben. Auch die beiden namhaften Maler Anton Feistenberger (1678—1722) und Josef Feistenberger (gest. 1735), die, in Wien tätig, vortreffliche Landschaften heroischen Stiles lieferten, gehören der Kitzbühler Familie an. Als Freskomaler im Lande selbst ist nur Simon Benedikt Feistenberger hervorgetreten. Er war am 27. Oktober 1695 in Kitzbühel geboren[2]. Zuerst von seinem Vater Ignaz unterrichtet, bildete er sich in München weiter aus, bereiste mehrere deutsche Kunststädte, um dort zu kopieren, und studierte, von dem Passauer Bischof Josef Dominikus von Lamberg unterstützt[3], auch noch auf

---

[1] Ueber die Feistenberger Roschmann, Tirolis pictoria 2. Bd. S. 16; Spergs, Collectanea S. 14: Denifle, Nachrichten S. 13; Dipauli, Zusätze S. 561, 762; Lemmen S. 47 f.; Wurzbach 4. Band S. 164; Staffler, Tirol, 2. Bd. 2. Abt. S. 873; Allg. deutsche Biographie 49. Bd. S. 224; namentlich aber P. Stainer, Merkwürdigkeiten des Landgerichts Kitzbühel S. 17 ff.

[2] Pfarrarchiv Kitzbühel, Taufbuch 1640—1734.

[3] Er soll ihn (nach Steiner a. a. O. S. 17) im Jahre 1726 auch bei der Ausmalung der Domkirche zu Passau beschäftigt haben: doch sind die dortigen Fresken von C. Tencalla und C. A. Bussy; von Fresken Feistenbergers ist nichts bekannt. (Dehio, Deutsche Kunstdenkmäler 3. Bd. S. 376 f. W. M. Schmid, Passau. Leipz. 1912, S. 139, 144 f.

der Kaiserlichen Akademie zu Wien und unter Rottmayr[1]. Zurückgekehrt ließ er sich in Kitzbühel nieder und heiratete hier Elisabeth Falger; er wurde auch Bürgermeister der Stadt. Hier wurde er am 24. April 1759 bestattet[2]. Feistenberger malte in seiner Vaterstadt und ihrer näheren und weiteren Umgebung zahlreiche Kirchenfresken. Kitzbühel selbst besitzt solche aus dem Beginn seiner Tätigkeit in der kleinen St. Michaelskapelle am Westfuße des Pfarrkirchhügels (1727)[3], aus seiner mittleren Zeit in der neben der Pfarrkirche erbauten Liebfrauenkirche (1739)[4]. In der Umgebung Kitzbühels sind noch erhalten der umfangreiche Deckenschmuck der Pfarrkirche in St. Johann i. T. (1727)[5], das Hauptwerk Feistenbergers, dann die Fresken der Pfarrkirche zu Reit (1729)[6], zu Oberndorf (1734 Taf.

---

[1] Unterberger (Michelangelo 1695—1758) kann nicht sein Lehrer auf der Akademie gewesen sein, wie Stainer a. a. O. S. 17 will: er ist jünger als Feistenberger und kam erst 1738 nach Wien. Vgl. K. Zimmeter, Michael Angelo und Franz Sebald Unterberger, Innsbr. 1902 S. 17.

[2] Pfarrarchiv Kitzbühel, Sterbebuch 1734—1807. Durch dessen ausdrücklichen Vermerk wird die Angabe Lemmens und Wurzbachs (a. a. O.), daß Feistenberger in Rattenberg gestorben sei, hinfällig. Dipauli (S. 762) und Stainer (S. 20) hatten richtig angegeben, daß er 1759 zu Kitzbühel gestorben sei.

[3] Die kleine Flachkuppel enthält ein Fresko: Verklärung des hl. Johann von Nepomuk. Signiert: Simon Benedict Faistenberger fecit 1727.

[4] Im Stichkappengewölbe: Krönung Marias; an der Eingangswand: König David mit Harfe. Etwas unterhalb des Deckenbildes an der Eingangsseite die Signatur: Simon Benedict Faistenberger P. 1739. Hinzugefügt: Reno. Gefle 1870. Die beiden Wandbilder (Madonna mit den drei göttlichen Tugenden; Madonna und hl. Andreas) sind von anderer Hand. Vgl. auch Atz, Kunstgesch. S. 1002 f. (der das Fresko fälschlich in die Stadtpfarrkirche verlegt) und M. Z. K. 1878 S. CV f.

[5] Die große, schöne Kirche enthält in dem durch Quergurten geteilten stukkierten Stichkappengewölbe sechs größere umrahmte Felder, je von vier kleinen Medaillons mit Grisaillen begleitet. Im Chor: Dreifaltigkeit mit Maria; im Schiff: 1. Scheinkuppel mit einem Engel, 2. Taufe Christi, 3. Johannes Ev. predigend, 4. Auffahrt der hl. Magdalena zum Himmel, 5. König David, Harfe spielend. In der «Taufe Christi» die Signatur: S. Benedict Feistenberger 1727. Nach Stainer a. a. O. S. 18 hätte der Maler die Kirche erst 1742 vollendet.

[6] Das stukkierte Stichkappengewölbe enthält drei umrahmte Felder. Im Chor: die Heiligen Sylvester, Egidius und Sebastian vor Maria und

36)[1], zu Spital in der Weitau bei St. Johann (1744)[2], zu Jochberg (1750)[3], endlich die nicht datierten Fresken der Kirche in St. Ulrich am Pillersee[4], die aus der mittleren Zeit des Meisters herrühren dürften. Im Inntal endlich entstanden die Fresken in den beiden Chorkapellen der Pfarrkirche zu Rattenberg, die, wie wir schon oben zu erwähnen Gelegenheit hatten, etwa dem vierten Jahrzehnt angehören[5]. Mehrere andere Arbeiten, die die Ueberlieferung Feistenberger zuschreibt, bestehen jetzt nicht mehr[6].

---

der Dreifaltigkeit. Im Schiff: 1. Konstantins Taufe, 2. Johannes von Nepomuk predigend; darüber nochmals fürbittend vor der Madonna. Hinter der Orgel die Signatur: Simon Benedict Faistenberger fecit 1729.

[1] Im stukkierten Stichkappengewölbe drei umrahmte Felder. Im Chor: Dreifaltigkeit mit Johannes d. T. Im Schiff: 1. Engelgruppe um das «Himmelloch». 2. Berufung der Apostel Jacobus und Philippus. 3. Madonna mit Andreas und Jacobus. Auf dem letzten Bilde die (erneuerte) Signatur: 1734 S. B. F. Pinx.

[2] Im stuckierten Gewölbe drei Felder: 1. Der hl. Nikolaus, Almosen austeilend. 2. Die vierzehn Nothelfer. 3. Verklärung des hl. Johannes von Nepomuk. Vgl. Stainer a. a. O. S. 17.

[3] In dem durch Quergurten geteilten, stuckierten Gewölbe vier umrahmte Felder, von je vier, im Chor sechs Medaillons begleitet. Im Chor: der hl. Wolfgang vor der Dreifaltigkeit; in den Medaillons zwei Szenen aus seinem Leben und die vier Kirchenväter. Im Schiff: 1. Sturz der Engel, 2. Märtyrertod der Apostel Petrus und Paulus, 3. Marter des hl. Sebastian; in den Medaillons die zwölf Apostel. Auf dem dritten Bilde des Schiffes die Signatur: Simon Benedict Faistenberger pinxit 1750.

[4] Die Decke der gotischen Kirche erhielt bei der Renovation 1865 wieder eine gotische Dekoration; die Deckenbilder blieben, dürften aber eine andere Formung ihrer Rahmen erhalten haben; vielleicht ging dabei die vermutlich auf dem letzten Bilde angebrachte Signatur verloren. Drei Felder. Im Chor: der hl. Ulrich fürbittend vor der Dreifaltigkeit; im Schiffe: 1. Die Heiligen Maria, Augustin, Monika und Nikolaus von Tolentino als Patrone der im Orte bestehenden Maria Trost- und Gürtelbruderschaft. 2. Der hl. Benedikt mit Engeln, deren einer Blitze gegen die Ketzer schleudert. — Behelfe zur Feststellung der Datierung im Pfarrarchiv fehlen, da dessen Archivalien bei der Aufhebung des ehemaligen Benediktinerklosters verschleppt wurden.

[5] Siehe S. 268 f.

[6] V. Steinberger (Beiträge zur Geographie des Gerichtes Hopfgarten, 1823, Hs. Ferd. Bibl. 2069 Nr. 25 S. 6) teilt Feistenberger noch Fresken in der Kirche zu Kirchberg, Lemmen S. 49 und nach ihm Wurzbach a. a. O. außerdem solche in den Kirchen von Kirchdorf, Ellmau, Brixen i. T.,

Vor dem Schlusse des Jahrhunderts geboren, etwas jünger als Asam, wenig älter als Troger, steht Simon Benedikt Feistenberger noch ganz auf dem Boden des Barockstiles im Deckenbilde. Vor seinen Werken fühlt man sich am meisten den Malern nahe, die das tirolische Barockfresko an der Jahrhundertwende begründeten: weniger vielleicht im Stil des Figürlichen, der schon wesentlich reifer ist, wohl aber in der ganzen Einordnung in den Raum. In den Kirchen des nordöstlichen Tirol, die seine Werke enthalten, ist es nirgends zu jener Einteilung der Decke in eine Folge runder oder ovaler Flachkuppeln gekommen, die der Kunst Asams und Günthers und ihres ganzen Gefolges die Unterlage gab. Wir finden vielmehr durch Stichkappen zerschnittene, manchmal auch durch Quergurten unterteilte Tonnen, in deren Mittellinie sich verschieden geschweifte längliche oder viereckige Rahmenbilder von nur mäßiger Ausdehnung anreihen, welche die Darstellungen enthalten; manchmal beschränkt sich der Gemäldeschmuck auf eine solche Mittelreihe (Reit, Oberndorf, St. Ulrich), in andern Fällen treten noch Medaillons hinzu (St. Johann, Rattenberg, Jochberg); nur selten und nur in kleinen Kirchenräumen nimmt das Bild die ganze Decke ein (Liebfrauen- und Michaelskapelle in Kitzbühel). Die Stukkatur umflicht diese Einzelfelder, anfänglich in den öfter gekennzeichneten Uebergangsformen, später in ausgesprochenem Rokoko.

Die großen Kuppelkompositonen, die bei den bayrischen

Stuhlfelden (soll wohl heißen Saalfelden) zu. In Kirchberg befinden sich jedoch jetzt Fresken von Entfelder (sign. 1855), in Kirchdorf und Brixen i. T. solche von Josef Schöpf (1816, bzw. 1795) und Nesselthaler; in Ellmau malte nach der dortigen Pfarrbeschreibung Johann Höttinger aus Schwaz Fresken (Abendmahl, Engelsturz; Mitteilung von Herrn Pfarrer N. Frauberger), jetzt schmückt den Chor ein Gemälde von Waltl (Vordermayer K., Kitzbühel und Umgebung, Kitzbühel 1900 S. 78). Die Kirche von Saalfelden ist modern erneuert. Nach J. Mader, Chronik der Stadt Hall (1823, Hs. Ferd. Bibl. 2607 S. 295) malte «Anton Benedikt Feistenberger» auch ein Gemälde (Christus und die Väter in der Vorhölle) im «Neuen Gottesacker» zu St. Veit in Hall (jetzt nicht mehr vorhanden).

und dann bald auch bei den tirolischen Deckenmalern die Regel bildeten, kommen daher in Feistenbergers Werk gar nicht vor; der Aufwand an perspektivischen und szenischen Mitteln ist bei ihm noch ein vergleichsweise eingeschränkter. Die meisten dieser Deckenfelder enthalten überhaupt nur eine Zusammenordnung weniger Heiligengestalten, die in feierlicher Pose auf den Wolken thronen: etwa die Patrone der Kirche vor der Dreifaltigkeit, die Schutzheiligen einer Bruderschaft vor der Madonna. In der üblichen Verkürzung für die Untensicht dargestellt, erfüllen sie groß und dicht geschlossen das Bildfeld. (Fresken im Chor von St. Johann und Jochberg; im Chor und über der Orgel zu Reit und Oberndorf Taf. 36; im Chor und Schiff zu St. Ulrich; in der St. Michaelskapelle zu Kitzbühel.) Gegenüber diesen rein repräsentierenden Darstellungen treten die erzählenden Szenen entschieden zurück. Und auch bei ihnen fällt auf, wie sparsam verhältnismäßig die Ausschmückung und Umkleidung der Handlung ist: die großen, eng gedrängten Figuren, in denen sie erzählt wird, lassen den Nebendingen von vornherein nur geringen Spielraum übrig. Der Vorgang entwickelt sich gewöhnlich als Stück eines Panoramas im Halbkreis vor den Augen des schief von unten emporsehenden Beschauers; an beiden Seiten sind architektonische oder landschaftliche Kulissen angebracht, welche, wie es ja schon seit Waldmann üblich, sich etwas nach innen und gegen die Mitte neigen: aber sie bezeichnen in kaum mehr als einigen großzügigen Andeutungen den Schauplatz, den die Figuren dann in wuchtig breiter Erscheinung füllen: so ist es auf der «Taufe Christi» und «Predigt des Johannes» in St. Johann, auf dem «Tode der Apostelfürsten» in Jochberg. Ein bezeichnendes Beispiel bietet auch die «Taufe Konstantins» im Schiff der Kirche von Reit. Die Szene spielt in einer Säulenhalle, von der sich eine Treppe herabsenkt: aber der Meister beschränkt sich darauf, vorne ein paar breite Stufen und links im Bilde, trefflich verkürzt, zwei massige Säulen anzuordnen: sie ver-

schwinden aber nach oben rasch in den Wolken und rechts verdecken die Wolken überhaupt den Abschluß des Raumes; vor dem Ganzen ist dann vorne ein mächtiger Vorhang aufgezogen. All dies ist nur in sparsamen Zügen, ohne viel Detail und in ganz großen Verhältnissen hingesetzt. Die Handlung selbst, die zur Anhäufung von mannigfaltigen Personen und Kostümen sehr eingeladen hätte, wird gleichfalls in wenigen, groß ins Bild gestellten Figuren vorgetragen; wohl gesellen sich hier zu Papst, Kardinal und Kaiser im Gefolge des letzteren auch einmal ein paar exotische Trachtengestalten, ein greiser, weißbärtiger Türke und ein helmgeschmückter, bogenbewaffneter Mohr: aber das bleibt eine genügsame Schilderung gegenüber dem reichlichen Aufgebot etwa Günthers oder späterer Meister. Ebenso zurückhaltend wird in jener «Predigt des Johannes» zu St. Johann die Zuhörerschaft dargestellt: vor dem Heiligen haben sich in feierlicher Lagerung einige würdige Greise, ein paar kraftvolle Krieger in römischer Tracht und zu Füßen des Evangelisten eine vornehme Frau versammelt, letztere eine prächtige Gestalt in bauschiger Gewandung, mit goldenem Gurt, Perlen im Haar. Diese Kostümfiguren Feistenbergers erinnern in der Fülle und Rundung ihrer Gestalt, in der Breite der Lagerung, im ganzen Kostüm und auch wohl, wie namentlich die gerade genannte Frau, im Typus selbst, an Paolo Veronese; Rottmayr mag dem Meister diesen breiten Stil der älteren Venetianer vermittelt haben; von dem spezifischen Raffinement Tiepolos hingegen ist noch nichts zu spüren.

Auch die Künste Pozzos hat Feistenberger zwar gekannt, aber nur wenig verwendet. In der Kirche zu St. Johann umgibt er einmal das beliebte Rundloch in der Decke mit einer kleinen gemalten Scheinkuppel von meisterlicher Perspektive und läßt in ihr einen großen Genius, der ein Körbchen Blumen auf dem Kopfe trägt und einen Palmzweig in den Händen hält, der Deckenöffnung zuschweben: all dies übrigens auch hier innerhalb eines geschweiften Bildrahmens. Und nochmals bringt

er über dem Orgelchor derselben Kirche eine nicht minder trefflich für die Untenansicht vom Schiffe her berechnete Säulenkolonnade an, die, im Halbkreis zurücktretend, vorne einer balustradengeschützten Empore Raum gibt: in den Wolken, die zwischen den Säulen hereindringen, erscheint der Namenszug der Gottheit, der vorne auf der Empore König David Lob singt. Dies sind die wenigen Beispiele eigentlicher Scheinarchitekturen in des Kitzbühler Meisters Malwerk und sie sind bescheiden genug.

Feistenberger sucht seine Stärke in der plastischen Formenfülle des Figürlichen selbst, nicht im malerischen Reichtum der Umkleidung. Dies sein Formenempfinden ist noch ein echt barockes. Feistenberger malt lauter Gestalten von großzügiger Erscheinung, kühnem Umriß, starker Bewegung und pathetischer Empfindung. Er stellt sie in breiter Lagerung, in großen Kontraposten dicht ins Bild, das dadurch einen Zug ins Volle und Schwere erhält. Der Gestaltenwurf entbehrt manchmal nicht einer gewissen Großartigkeit; namentlich seine Greisengestalten packen durch das Charaktervolle der Köpfe, durch die würdevolle Größe, durch den Ernst des Ausdruckes: auch bei ihnen denkt man am ehesten an den Stil der älteren Spätvenetianer, etwa an Tintoretto. Wo sich entblößte Körper zeigen, tritt das Streben ins Wuchtige besonders hervor: es begegnen großgliederige, lang gebaute Leiber mit mächtigen Rücken und starken Schultern, aber kleinen Köpfen, sich bewegend mit einem Uebermaß von Anstrengung. Unverkennbar hat Feistenberger auch Michelangelo studiert; ja man trifft auf einzelne Gestalten, die in Bewegungsmotiv und Körperbildung an bestimmte michelangeleske Erfindungen anklingen[1]. Der barocke Formendrang ist dabei im Verlaufe der Entwicklung Feistenbergers eher gewachsen. Seine früheren Werke sind

[1] Einer der kreuztragenden Engel im Chorbilde zu St. Ulrich und wiederum ein Engel im Chorbilde zu Jochberg gleicht etwas dem die Pflanzenwelt erschaffenden Gott Vater der sixtinischen Decke.

von einer gewissen stilvollen Gehaltenheit; in den späteren wird er vielfach ziemlich derb. Das größte barocke Kraftaufgebot zeigen die schon gegen den Schluß seiner Tätigkeit, in der Jahrhundertmitte gemalten Fresken in Jochberg. Die «Kreuzigung Petri» daselbst ist eine dicht gedrängte Masse wuchtiger, großer Gestalten, die ein Aeußerstes an Kraftanstrengung an den Tag legen, und vollends schwelgt der Meister beim «Engelsturz» in einem Gewühl eng verschlungener, wirr gedrehter Leiber mit verzerrten, teuflischen Gesichtern. Diese Komposition enthält in der Figur des Erzengels Michael und auch den Stellungen einzelner der Gestürzten deutliche Anlehnungen an Rubens' «Kleines Jüngstes Gericht» in München und folgt dem vlämischen Meister wohl auch überhaupt etwas in der massigen, wanstigen Bildung der Körper. Fromiller mag seinerzeit in München Rubenssche Bilder kopiert und sich solcher Motive bei dem vorliegenden verwandten Thema erinnert haben. Das ist eine bezeichnende und interessante Tatsache. Der große nordische Vollender des barocken Stiles der Malerei verfehlte nicht, auch auf die süddeutschen Freskanten große Anziehung auszuüben. Der Lehrer Feistenbergers in Wien, Rottmayr, zeigt in seinen Tafelbildern gleichfalls Anklänge an Rubenssche Kompositionen und ein engerer Zeitgenosse Feistenbergers, der Kärntner Barockmaler Josef Ferdinand Fromiller, ist in seinen früheren Fresken sehr deutlich von demselben Vorbilde beeinflußt: zu ihm bildet der Kitzbühler Meister in gewissem Sinne ein tirolisches Seitenstück.

VI.

DIE ROKOKO-MALER.

1. ÜBERSICHT DER KÜNSTLER UND WERKE.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts und in den nächsten Dezennien hernach entwickelte sich nun die kirchliche Freskomalerei in einer kaum mehr zu übersehenden Weise in die Breite. Die Bautätigkeit erreichte dank des Wohlstandes und Friedens, dessen sich die westlichen Alpenländer in dieser Zeit im allgemeinen erfreuten, ihren Höhepunkt. Jetzt wurden namentlich auf dem Lande überall die alten Kirchen durch neue ersetzt, vergrößert und umgebaut, um geräumigere, lichtere und dem Geschmack der Zeit entsprechende Bethäuser zu gewinnen, oder es wurde zum mindesten der Innenschmuck in den Zeitstil umgewandelt. Die weitaus meisten Dorfkirchen rühren in ihrer Ausstattung aus dieser Zeit, aus den mittleren und späteren Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts; deren Kunstgeist drückt dem Lande geradezu das Gepräge auf. Fast durchwegs wurde dabei die Hilfe der Deckenmaler angerufen. Und das Land war auf diesem Höhepunkte der Entwicklung erstaunlich fruchtbar an künstlerischen Begabungen, ja, es konnte trotz des allgemeinen Eifers, die Kirchen reich zu schmücken, trotz des Ehrgeizes, dafür die Besten zu berufen, die heimischen Maler nicht genug beschäftigen. Ueber die großen Mittel, die die Klöster und Kirchen der Donaugegenden flüssig machten, verfügte das Gebirgsland nicht; so fürstlichen Glanz wie die schwäbischen, bayrischen, österreichischen Stifter ver-

mochten die geistlichen Auftraggeber in Tirol kaum je zu entfalten. Ein großer Teil der Tätigkeit der einheimischen Maler ging daher in kleineren Aufträgen für Dorfkirchen auf; die hervorragendsten Kräfte aber vermochte das Land nicht zu halten, sie wurden durch die lohnendere Beschäftigung, die in den Vorländern winkte, weggezogen.

Diese Erscheinung, die durch die ganze Kunstgeschichte des Landes geht, trat uns schon im frühen 18. Jahrhundert entgegen: Paul Troger, wohl der bedeutendste Tiroler Maler des Barock, zog nach Wien. Am kaiserlichen Hofe war auch der Fleimstaler Peter Strudel (1660—1714) tätig[1]. Nach Steiermark wanderte Johann Cyriak Hackhofer aus Wilten (1675—1731) und malte dort zahlreiche Tafelbilder und Fresken[2]. Andere wandten sich nach Bayern. Schon am Beginne des 18. Jahrhunderts trat Johann Anton Gump (1650—1720)[3], ein Oheim des Innsbrucker Baumeisters Georg Anton Gump, in kurfürstlich bayrische Dienste und wurde mit Fresken in der Residenz, im Schloß Schleißheim, im Münchner Bürgersaal betraut. In Augsburg ließ sich Johann Wolfgang Baumgartner aus Kufstein (1712—1761) nieder und entfaltete von dort aus eine sehr fruchtbare Tätigkeit als Kirchenmaler[4]. Dorthin zog auch Josef Mages, geboren

---

[1] Allg. deutsche Biographie. 36. Bd. S. 641.

[2] Nagler 5. Bd. S. 490; Wastler, Steirisches Künstler-Lexikon (Graz 1883) S. 34; Wurzbach 7. Bd. S. 162. Ihre Angaben wurden richtig gestellt durch O. Kernstock, J. C. Hackhofers Festenburger Gemälde, Kirchenschmuck (Blätter des christl. Kunstvereins der Diöz. Seckau) 34. Jahrg. 1903 S. 1 ff., wo die höchst interessanten, in sehr vorgeschrittenem illusionistischen Stile gemalten Fresken Hackhofers in Schloß und Kirche von Festenburg (1708—1723) besprochen und teilweise abgebildet werden.

[3] Dipauli, Zusätze S. 346, 549, 553; Nagler 5. Bd. S. 452; Wurzbach 6. Bd. S. 32. Kunstdenkmale Bayerns 1. Bd. 2. T. S. 955. Dehio, Deutsche Kunstdenkmale 3 Bd. S. 294. Lipowsky, 1. Bd. S. 99 nennt ihn fälschlich Michael.

[4] Lemmen, S. 21; Nagler, 1. Bd. S. 327; Lipowsky 1. Bd. S. 18; Eine erschöpfende Monographie gibt über ihn A. Hämmerle, Leben und Werke des Augsburger Malers J. W. Baumgartner 1712—1761. Sammelbl. des hist. Vereines von Eichstädt 21. Jahrg. (1906).

zu Imst (1728—1769)[1], der außer verschiedenen kleineren Kirchenwerken der Umgebung Augsburgs die umfassenden Deckengemälde in Altomünster (1768) malte. In Tirol ist von ihm nur ein kleines Deckenbild im Chor der Pfarrkirche zu Schönberg bei Innsbruck[2]. Der bedeutendste von diesen nach Bayern ausgewanderten Tirolern war aber Johann Ev. Holzer, neben Troger und Knoller wohl der genialste Barockmaler Tirols[3]. Am 24. Dezember 1709 zu Burgeis im Vintschgau geboren, bildete er sich zuerst bei Nikolaus Auer in Passeir, dann bei Josef Anton Merz zu Straubing in Bayern und endlich seit 1730 zu Augsburg bei dem uns schon bekannten Johann Georg Bergmiller. Spätestens von 1731 an trat er selbständig auf: als geistreicher Radierer und Kupferstecher wie als gewandter und fruchtbarer Tafel- und Freskenmaler. In Augsburg malte er zahlreiche Fassadenfresken, die leider zum größten Teil zerstört und uns meist nur durch Kupferstiche überliefert sind[4]. In seine letzten Jahre fallen aber dann auch große Deckenwerke: so das Fresko im Saal der Sommerresidenz zu Eichstädt (1737), die umfangreichen Malereien in der ehemaligen, jetzt völlig zerstörten Benediktiner Stiftskirche Münsterschwarzach am Main (1737—1739) und das Kuppelbild der Wall-

---

[1] Ueber ihn Dipauli, Zusätze S. 191, 217, 282, 551; Lemmen S. 157; Lipowsky 1. Bd. S. 189; Nagler 8. Bd. S. 180; Welisch, Augsb. Maler S. 75 ff.; Allg. deutsche Biographie 20. Bd. S. 59. Dehio, Deutsche Kunstdenkmale 3. Bd. S. 12; Kunstdenkmale Bayerns 1. Bd. 1. T. S. 185, 191, 250, 543.

[2] Dipauli, Zusätze S. 184; Beiträge z. Gesch. von Tirol 1. Bd. S. 192.

[3] Ueber ihn Beiträge z. Gesch. von Tirol 8. Bd. Innsbr. 1834 S. 272; Welisch, Augsburger Maler S. 29 ff.; Allg. deutsche Biographie 13. Bd. S. 27. Jetzt gibt A. Hämmerle eine erschöpfende Monographie über Holzer heraus, deren erster (biographischer) Teil erschienen ist: Der fürstb. Eichstädtische Hofmaler und Augsb. Historienmaler Joh. Ev. Holzer (1709—40), Sammelbl. des hist Vereins Eichstädt 23. Jahrg. (1908). Dazu weitere Beiträge im 24. Jahrg. (1909) S. 44. und 62 ff.

[4] Kupferstiche von J. E. Nilson. Ueber die Augsb. Fassadenmalereien P. von Stetten. Beschr. der Reichsstadt Augsburg S. 192; Buff, Die Augsburger Fassadenmalerei. Lützows Zeitschr. f bild. Kunst 21. Jahrg. S. 108.

fahrtskirche St. Anton bei Partenkirchen (1739). Namentlich das untergegangene Kuppelfresko in Münsterschwarzach scheint nach den noch erhaltenen Skizzen zu den großartigsten Deckenkompositionen Süddeutschlands gehört zu haben[1]. Vom Erzbischof von Köln zu neuen ehrenden Aufgaben nach Bonn berufen, starb Holzer dort in jungen Jahren am 21. Juli 1740. Tirol besitzt kein Freskowerk von ihm und wir haben uns daher hier nicht weiter mit Holzer zu beschäftigen.

Es fehlte aber auch im Lande selbst nicht an Kräften. Jetzt setzt sich die Reihe der Künstlergeschlechter fort, die wir seit dem 17. Jahrhundert sich bilden sahen. Um die Mitte des Jahrhunderts und in der früheren Zeit seiner zweiten Hälfte beherrschen namentlich die zwei Künstlerfamilien der Zeiller und Zoller die Maltätigkeit in Tirol.

Wohl die fruchtbarsten unter allen diesen Deckenmalern waren dann die Zeiller[2]. Die Familie, vielleicht aus Schwaben stammend, ist im 16. Jahrhundert in Innsbruck nachweisbar, ließ sich aber später zu Reutte im Lechtal nieder. Als Maler tritt zuerst Paul Zeiller (geb. 21. Aug. 1658 zu Reutte, gest. 1731 ebendort)[3] hervor, der seine Kunst in Italien, zu Florenz und Rom erlernte. Bezeichnenderweise ist er noch fast ausschließlich Tafelmaler: er versorgte die Umgebung seines Heimatortes mit Altarbildern[4].

Sein Sohn Johann Jakob Zeiller (geb. 26.

---

[1] A. Hämmerle, Die Tätigkeit Joh. Ev. Holzers in Münsterschwarzach. Eichstädt 1912 mit Abb. — Vgl. auch Kunstdenkmale von Bayern 3. Bd. 2. Heft S. 196. Dehio, Deutsche Kunstdenkmäler 3. Bd. S. 111, 376. —

[2] Ueber die Zeiller handelt zusammenfassend auf Grund der älteren Literatur und eigener Bereisungen H. Semper, Allg. deutsche Biographie, Ergänzungen zu Bd. XLIV S. 645ff. Vgl. außerdem Kunstfreund, Neue Folge, 1897 S. 74, 1899 S. 66.

[3] Ueber ihn Dipauli, Zusätze S. 297, 308, 311, 322, 546, 943. — Semper, Die Zeiller S. 645 gibt 1753 als Geburtsort an, Dipauli S. 941 bestimmter 21. Aug. 1658.

[4] Nur in der Franziskanerkirche zu Reutte malte er auch ein Wandbild. (Dipauli, Zusätze S. 310.)

Februar 1710 zu Reutte, gest. 8. Juli 1783 ebendort)[1] war bereits vorherrschend Freskomaler. Nachdem er die Anfangsgründe des Malens bei seinem Vater erlernt, wurde er im Jahre 1726 nach Italien geschickt: in Rom wurde er Concas, in Neapel Solimenas Schüler. Dann begab er sich (1735, nach andern Angaben 1733) nach Wien, wo er noch die Akademie besuchte und namentlich zu Paul Troger in nahe Beziehungen trat; so arbeitete er z. B. neben diesem an dem Freskoschmuck des Stiftes Altenburg[2]. Zeiller blieb bis etwa 1755 in Wien, unterbrach aber diesen Aufenthalt oft auf längere Zeit, um große Aufträge auszuführen. Erst seine späteren Jahre verbrachte er in seinem Heimatorte selbst, wo er am 8. Juli 1783 starb. Seine Hauptwerke aus der früheren Zeit seines Schaffens liegen alle außerhalb Tirols, hauptsächlich im angrenzenden Bayern. Die hervorragendsten davon sind die Malereien für die Stifter Ettal und Ottobeuern. Ersteres gewann ihn 1746 durch einen Vertrag zu umfassenden Arbeiten in Kirche, Sakristei und Kloster[3]. Unter ihnen ist das im Jahre 1752 vollendete Fresko in der Hauptkuppel der Stiftskirche, die Glorie des hl. Benedikt, wohl eines der figurenreichsten Deckengemälde, die je gemalt wurden: auf eine Kuppelfläche von 36 m Durchmesser sind hier gegen 400 Figuren gemalt. Das Streben des Barock nach Zusammenfassung des Freskoschmuckes in einheitlichen Kolossalgemälden hat hier die denkbar extremste Gestalt angenommen; im Bildraum drängt sich eine solche

---

[1] Denifle, Nachrichten S. 51; Dipauli, Zusätze 311, 546, 941; Lemmen S. 279; Semper a. a. O. S. 652.

[2] Oesterreichische Kunsttopographie 5. Bd. 2. T. S. LXI. 310, 313. Ueber ein Altarbild Zeillers aus dem J. 1738 ebendort 5. Bd. 1. T. S. 231.

[3] Bote f. Tirol 1846 S. 180; A. Jele, Studien über die Maler Zeiller, Bote f. Tirol 1898 S. 1513 ff.; Dehio, Deutsche Kunstdenkmäler 3. Bd. S. 123; Kunstdenkmale von Bayern 1. Bd. 1. T. S. 621 ff. mit Tafel. J. R. Bühlen, Gesch. und Beschr. des Klosters Ettal, 2. Aufl. (München o. J.) S. 87 ff., 112 ff. Die von Dehio a. a. O. mitgeteilte Signatur J. J. Zeiler 1755 vermochte ich nicht zu entdecken; über dem Chorbogen liest man: Jo. Jakob Zeiller inv. et fecit 1752.

Ueberfülle der Gestalten, daß das Einzelne keinerlei Interesse mehr hat und nur die Zahllosigkeit dieser himmlischen Versammlung als solche wirkt. Im Jahre der Vollendung dieses Werkes entstand noch ein Deckenbild für die Anastasiakapelle der Stiftskirche Benediktbeuern[1]; seit 1763 folgten dann die umfangreichen Malereien in Kirche und Kloster von Ottobeuern[2]. Erst an seinem Lebensabend war Johann Jakob auch in Tirol selbst tätig: er malte in der Umgebung seines Heimatortes, im Lechtal, die Kirchen zu Elbigenalp (1774—6), zu Bach (1776), im Langhaus zu Büchelbach (1778), zu Breitenwang (c. 1780) aus[3].

In viel reicherem Maße war in Tirol selbst sein Vetter Franz Anton Zeiller (geb. 3. Mai 1716 zu Reutte, gest. 4. März 1794 ebenda)[4] beschäftigt. Nachdem ihn Paul Zeiller und Balthasar Riepp in Reutte in die Malerei eingeführt, kam er im Jahre 1738 zunächst nach Augsburg, wo er zwei Jahre bei Johann Holzer[5] und nach dessen Tode (1740) bei

---

[1] Dehio a. a. O. 3. Bd. S. 54. Kunstdenkmale v. Bayern 1. Bd. 1. T. S. 657, 661.

[2] P. Magnus Bernhard, Beschr. des Klosters und der Kirche in Ottobeuern; Dehio 3. Bd. S. 373; Gurlitt, Barockstil in Deutschland S. 299. Außer den von Semper a. a. O. angeführten Werken in Bayern finde ich noch verzeichnet: Deckenmalereien in Bichl (Amt Tölz) c. 1752 (Dehio a. a. O. 3. Bd. S. 64; Kunstdenkm. von Bayern 1. Bd. 1. T. S. 665); Deckenbilder in der Kirche von Iffeldorf (Amt Weilheim) 1775 (Kunstdenkm. 1. Bd. 1. T. S. 706); Altargemälde in Oberammmergau (ebda. S. 637).

[3] Tinkhauser, Diözese Brixen 5. Bd. S. 611, 367, 256. Tinkhauser und Semper verzeichnen auch die Gegenstände dieser Fresken ausreichend. Ich verzeichne auch im folgenden in dem Abschnitte über die Zeiller und Zoller die Gegenstände der angeführten Fresken nur, wenn sie von den zitierten Autoren nicht mitgeteilt wurden oder wenn die Fresken überhaupt bisher nicht bekannt waren. Nach Tinkhauser, Diözese Brixen, 5. Bd. S. 689 wurde die Kirche von Bach in der 2. Hälfte des 19. Jahrh. von Joh. Kärle neu dekoriert.

[4] Denifle, Nachrichten 'S. 51. Dipauli, Zusätze S. 322, 581, 941. Lemmen S. 280. Semper, Die Zeiller S. 649.

[5] Nach A. Hämmerle, J. E. Holzer S. 43 Anm. 116 arbeitete F. A. Zeiller im Alter von 22 Jahren unter Holzer in Münsterschwarzach mit.

Gottfried Bernhard Götz beschäftigt war. Dann begab er sich gleichfalls nach Italien, zunächst zu Carlo Corrado Giacinto, Solimenas Schüler, bei dem er zwei Jahre arbeitete, hierauf aber nach Venedig, wo er sich durch fünf Jahre an den Werken der großen Venetianer, namentlich Paolo Veroneses und Tiepolos schulte. Bald wurde er dann durch Aufträge in seinem Heimatlande selbst beschäftigt. Seine Tätigkeit beginnt mit den noch etwas derben Fresken der Pfarrkirche zu Stams (1755) und der Kirche zu Oberhofen im Oberinntal[1]. Sein Vetter Johann Jakob Zeiller nahm ihn dann eine Zeitlang zum Mitarbeiter bei den Fresken in Füßen und Ottobeuern; in beiden sind einzelne Deckenbilder ganz Franz Anton zuzuweisen[2]. Schon schienen ihn weitere Aufträge hier in Schwaben festhalten zu wollen: im Jahre 1759 malte er Deckenbilder in der Kirche zu Sachsenfeld, 1762 solche zu Rieden[3]. Seit 1765 aber knüpfte sich seine Tätigkeit besonders an Brixen, wo er schließlich, zum bischöflichen Hofmaler ernannt (1768), längere Zeit Aufenthalt nahm. In Brixen selbst zeigen ihn die Fresken in der Kirche des bischöflichen Seminars (1765) schon in voller Reife[4]: aus etwas späterer Zeit (1772) rühren die bisher unbekannt gebliebenen Gemälde im Bibliothekssaale des Seminars her[5]; in der Bischofsstadt entstanden weiter die jetzt nicht mehr bestehenden Fresken der Kirche der englischen Fräulein

---

[1] Erstere beschreibt Semper, Die Zeiller S. 650 ausführlich. Die Fresken in Oberhofen gingen bei der Renovierung der Kirche 1805 unter.

[2] Semper, Die Zeiller S. 650 f.

[3] Dehio, Deutsche Kunstdenkmäler 3. Bd. S. 449, 431.

[4] Im Chor ist in der Wölbung über dem Hochaltar das Symbol der Dreieinigkeit dargestellt, umgeben von Engeln, in der Flachkuppel die Auffindung des hl. Kreuzes; in der gewölbten Fläche des Frontbogens in zwei Grisaillen die eherne Schlange, die Opferung Isaaks; in der Hauptkuppel die Heilung einer Kranken durch das hl. Kreuz; im Bilde über dem Orgelchor die Glorie des hl. Kreuzes im Himmel inmitten der Heiligen. Signatur auf dem Hauptbilde: Franz Anton Zeiller invenit et pinxit.

[5] Sie sind signiert: Franz Anton Zeiller pictor aulicus 1772. An der Eingangswand: hl. Hieronymus: an den Seitenwänden: Ambrosius und Theodosius; die Kirchenväter; hl. Ignaz.

(1768)[1], in ihrer Umgebung die Fresken in Milland (1766), bei welcher J. P. Denifle mithalf[2]. Von Brixen aus führte Zeiller dann besonders Aufträge im Pustertal aus: so im Jahre 1768 die Fresken zu Taisten bei Welsberg[3] und Straßen bei Sillian[4], in den frühen 70er Jahren jene zu Toblach (wieder zusammen mit Denifle)[5], im Jahre 1783 jene zu Windischmatrei[6]. Aber auch ins Eisak- und Inntal drang er vor. Von ihm rührte die ehemalige Ausmalung der Kirche in Steinach her[7]; im Jahre 1775 malte er die Kirche zu Zell a. Z.[8], 1778 die Kirche zu Ranggen bei Zirl aus (Taf. 44)[9]. Diesen Werken sind noch die bisher in allen Berichten übersehenen, umfangreichen Deckengemälde der Kirche zu Weer im Unterinntale anzuschließen, die 1779 entstanden (Taf. 45)[10]. In seiner letzten Zeit zog sich der Meister gleich den andern Zeiller in das heimatliche Lechtal zurück und malte hier noch die Deckengemälde im Chor der Kirche zu Büchlebach (1785), deren Schiff sieben Jahre früher

---

[1] Sie fielen 1839 einer Feuersbrunst zum Opfer. Semper, Die Zeiller S. 651.

[2] Tinkhauser, Diözese Brixen 1. Bd. S. 262.

[3] Tinkhauser 1. Bd. S. 512. Semper, Wanderungen S. 103; Hammer, Jos. Schöpf S. 60.

[4] Tinkhauser, 1. Bd. S. 529. Semper, Wanderungen S. 66ff.

[5] Tinkhauser, 1. Bd. S. 493. Semper a. a. O. S. 651.

[6] Tinkhauser 1. Bd. S. 610. Semper, Wanderungen S. 35ff. Semper, Die Zeiller S. 651 schreibt ihm auch die ehem. Ausmalung der Pfarrkirche in Dölsach zu. Nach dem von F. K. Zoller herrührenden Artikel über die Zoller im Boten f. Tirol 1827 Nr. 10 waren sie jedoch von dessen Bruder Josef Anton Zoller. Vgl. unten S. 327.

[7] Dipauli, Zusätze S. 184. Nachträge zum Tiroler Künstlerlexikon S. 21. Tinkhauser, 2. Bd. S. 24.

[8] Ueber sie im einzelnen Ilg, Kunsttopogr. Reisenotizen, M. Z. K. 1878 S. CVI.

[9] Tinkhauser 3. Bd. S. 50. Staffler, Tirol 2. Bd. 2. T. S. 386 teilt sie fälschlich Zoller zu.

[10] Die Kirche enthält drei große Flachkuppelgemälde: im Chor Aufnahme des hl. Gallus in den Himmel; über dem Schiff Heilung einer Besessenen durch Gallus; über der Orgelempore: der hl. Gallus stürzt Götzenbilder. Letzteres Bild trägt die Signatur: Franz Ant. Zeiler invenit et pinxit 1779.

sein Vetter Johann Jakob ausgemalt hatte, in der Kirche zu Wängle (1786) und im Chor der Kirche zu Grän (1791)[1].

Ungefähr gleichzeitig mit den Zeiller waren die Zoller in Tirol tätig. Sie stammen aus Telfs im Oberinntale, wo ihre Familie seit der Mitte des 17. Jahrhunderts zu verfolgen ist[2]. Der Malerei wandte sich zuerst Anton Zoller zu, geboren zu Telfs am 21. März 1695[3]. Er wurde nach Innsbruck zu dem uns schon bekannten Hofmaler Franz Michael Hueber in die Lehre geschickt und von diesem bald zur Mitarbeit verwendet, nicht nur bei den Theaterdekorationen, die er für den Hof zu malen hatte, sondern auch zu Deckenmalereien: als Michael Hueber im Jahre 1721 die Ausmalung des

---

[1] Tinkhauser 5. Bd. S. 367. 550, 855. Nach Staffler, Tirol, 2. Bd. 1. T. S. 301 malte F. A. Zeiller auch noch Gemälde für die Kirche des Weilers Pflach bei Reutte und «zierte» die Kirche des Weilers Wies bei Schattwald (ebda. S. 333); nach Tinkhauser 5. Bd. S. 272 ist die erstere Kirche am Plafond im J. 1888 von G. Fliegenschuh neu dekoriert worden; in der letzteren (ebda. S. 873) ist nur im Chore eine Monstranz gemalt, das Langhaus nicht dekoriert. — Der «Familie der Zeiller» schreibt L. Grueber, Kunstgeschichtl. Notizen aus Vorarlberg, M. Z. K. 1879 S. CXLIX auch die Fresken der Kirche zu Mittelberg in Vorarlberg zu.

[2] Ueber die Zoller besitzen wir Nachrichten von einem jüngeren Mitgliede der Familie, Anton Zollers Sohne Franz Karl Zoller (1748—1829). Er gibt über seinen Vater, Bruder und sich selbst Nachrichten in seinen «Rückerinnerungen an meinen Lebenslauf» (Innsbr. Ferd. Dip. 723), die mit Beginn 1826 schließen und, da sie in einem Zuge geschrieben erscheinen, wohl um diese Zeit entstanden sind. Was er darin über Anton und Josef Zoller mitteilte, publizierte er, durch einiges vermehrt, im Boten f. Tirol vom 1. 5. und 8. Februar 1827. Daß er der Verfasser dieses Artikels ist, geht aus einer Notiz des ihm persönlich gut bekannten A. A. v. Dipauli auf einem Exemplar desselben (Ferd. Dip. 303) hervor. Außerdem kommen noch in Betracht: Denifle, Nachrichten S. 19 f., 49; Dipauli, Zusätze 184 f., 436, 591 f., 690, 712; Briefe hist. und artist. Inhaltes von und an F. K. Zoller (Ferd. Bibl 2037 Nr. 151–153, 195, 226—29, 235, 236). Bote f. Tirol 1827, Nr. 40, 44. Lemmen S. 282; Wurzbach 60. Bd. S. 248 ff. Ueber Anton und Josef Zoller habe ich das Material schon vollständig gesammelt und behalte mir vor, demnächst eine kleine Monographie über sie zu veröffentlichen. Einige Ergebnisse enthält bereits meine Abhandlung über den Kärntner Barockmaler J. F. Fromiller, Carinthia I. 100. Jahrg. 4.—5. Heft S. 127 ff.

[3] Taufbuch der Pfarre Telfs 1661–1717 f. 205.

Bernhardsaales im Stift Stams übertragen erhielt, beteiligte sich der junge Zoller daran und eine der dort dargestellten Szenen, St. Bernhard, Brote segnend, trägt seine Namensbuchstaben mit der Jahreszahl 1722[1]. Auch Zoller ging dann auf die Wanderschaft und blieb lange außer Landes; doch ist er zum Unterschiede von vielen anderen seiner tirolischen Zeitgenossen nicht in Italien gewesen, hat vielmehr die großen Vorbilder aus zweiter Hand übernommen. Er kam nach Salzburg und Wien, wo er die kaiserliche Akademie der bildenden Künste besuchte. Da diese von Kaiser Josef I. im Jahre 1705 unter Leitung des Malers Peter Strudel ins Leben gerufene Anstalt nach des letzteren Tode (1717) wieder einging und erst am 20. April 1726 durch Karl VI. unter Jakob van Schuppen als Leiter wieder eröffnet wurde[2], ist das letztere Jahr ein frühester Zeitpunkt für seinen Eintritt in die Akademie. Und er wird kaum mehr als zwei Jahre hier zugebracht haben. Denn schon für den 11. Februar 1730 verzeichnet das Taufbuch der Pfarre Klagenfurt die Geburt seines ältesten Sohnes Josef Anton aus der Ehe, die er zu Obervellach mit Maria Theresia, der Tochter des dortigen Marktrichters Ferdinand Widmayr, geschlossen hatte. Zoller hatte sich nach Kärnten begeben, eingeladen, wie es heißt, von den Jesuiten in Klagenfurt, denen er Theaterdekorationen malen mußte. Ein Auftrag der Freiherrn von Stampfer für das Schlößchen Trabuschgen hatte ihn dann nach Obervellach gerufen und bei dieser Gelegenheit hatte er seine Gemahlin kennen gelernt. Da die Ehe in den Frühling 1729 zu setzen ist, dürfte Zoller also spätestens im Verlaufe 1728 nach Kärnten gekommen sein[3]. Zoller nahm nun ständig in Klagenfurt Aufenthalt. Enge Beziehungen verbanden ihn hier besonders mit

---

[1] Siehe oben S. 206f.

[2] Weinkopf, Beschreibung der k. k. Akademie der bildenden Künste 1783—1790 (Wien 1875) S. 1; Lützow, Gesch. der k. k. Akademie der bildenden Künste (Wien 1877) S. 2ff.

[3] Ueber den Kärntner Aufenthalt Zollers und seine dortigeu Werke vgl. meinen Aufsatz über J. F. Fromiller a. a. O. S. 115f., 127ff., 160.

dem vielbeschäftigten Kärntner Barockmaler Josef Ferdinand Fromiller und es ist nicht ausgeschlossen, daß er mit ihm als mehr oder minder selbständiger Gehilfe zusammenarbeitete[1]. Ueber Zollers Arbeiten in Kärnten herrscht ein schwer zu bannendes Dunkel: nur einige Arbeiten für den gräflich Stampferschen Ansitz zu Trabuschgen in Obervellach, nämlich drei Deckenbilder im Stiegenhause (Szenen aus der Geschichte Davids), vielleicht die Fresken der Kapelle des Schlößchens (Verehrung des Symboles Gottes durch Engel), weiter zwei kleine Sonnenuhrfresken am Turm des Schlosses Meiselberg bei Maria Saal, weiter das Deckengemälde in der Kirche von St. Michael am Zollfelde (Krönung Marias), vielleicht ein Teil des Bildschmuckes der Stiftskirche zu Ossiach und endlich ein Altarbild in der Kirche des ehemaligen Stiftes Viktring (Tod der hl. Anna)[2] lassen sich, ohne daß auch nur für eines eine sichere Zeitangabe gemacht werden könnte, dem Meister mit Wahrscheinlichkeit zuweisen: für die vielen Jahre seines Kärnter Aufenthaltes eine sparsame Reihe. Vielleicht war es die geringe Beschäftigung, die ihn nach Tirol zurückstreben ließ. Schon im Jahre 1740 hatte er dorthin einen Ruf erhalten: er schmückte die Kirche seines Heimatortes Telfs mit Fresken, die aber einem Neubau der Kirche im Jahre 1863 zum Opfer gefallen sind[3]. Schon damals mag er den Plan gefaßt haben, nach Tirol, wo für ihn als Kirchenmaler bessere Aussichten winkten, zurückzukehren. Seit 1744 versucht er, sich das Bürgerrecht in Hall zu erwerben[4]. Aber es scheint, daß dies vorläufig an der Zahlung des Aufnahmegeldes scheiterte; eine Reise nach Wien

---

[1] ebda. S. 156 f.

[2] Es befindet sich auf dem Altare am oberen Ende des linken Seitenschiffes. Die Begründung dieser Zuteilungen muß ich auf den geplanten Sonderaufsatz verschieben.

[3] Tinkhauser, Diözese Brixen 3. Bd. S. 163; Bote S. Tirol 1827 S. 40 (gibt auch die Darstellungen an).

[4] Ueber diese Bestrebungen vgl. meinen Artikel über Fromiller a. a. O. S. 129 Anm. 2.

und die nochmalige Rückkehr nach Kärnten verzögerten die Ausführung des Vorhabens auf längere Zeit. Im Jahre 1753 erneuerte er sein Gesuch an den Haller Stadtrat und diesmal mit Erfolg. Er schickte seine Familie nach Tirol voraus und folgte ihr im Jahre 1754 nach. So ist auch Zoller, wie Johann Jakob und Franz Anton Zeiller, bald nach der Mitte des Jahrhunderts in die Heimat zurückgelangt. Erst jetzt beginnt seine Tätigkeit voll einzusetzen. Im Jahre 1757 erhielt er den Auftrag, die stattliche Pfarrkirche zu Telfes im Stubai (Taf. 37) auszumalen, deren Fresken wohl als sein bestes erhaltenes Werk gelten dürfen [1]. Hier knüpfte sich offenbar auch die vorteilhafte Verbindung mit dem Erbauer der Kirche, Franz Penz, dem schon öfters erwähnten tirolischen Pfarrer-Architekten, der, von einer Pfarre in die andere versetzt, überall an den Umbau oder Neubau der Kirchen ging und so in Tirol mehr als ein Dutzend barocke Gotteshäuser geschaffen hat [2]. Wie schon früher mit Matthäus Günther, so schloß der baulustige Pfarrer sich nun mit Anton Zoller förmlich zu diesem Zwecke zusammen und dieser hat eine Reihe von Penz gebauter Kirchen mit Fresken geschmückt. Noch im selben Jahre entstanden Fresken in der Pfarrkirche in Schmirn (1757) [3], denen sich weitere in den Kirchen von Gschnitz (1759, Taf. 36, 38) [4] und Mutters bei

---

[1] Tinkhauser, Diözese Brixen 2. Bd. S. 54; H. Hausotter, Telfes im Stubai, Tiroler Stimmen 1884. Nr. 7; Stubai (Leipzig 1891) S. 656 (gibt auch die Gegenstände der Fresken an). Auf dem Bogen im rechten Kreuzarm die Signatur: Antonius Zoller Telfsensis aeta; suae 62 inve; et pinxit 1757.

[2] Er ist geb. 1707 zu Navis, gest. 1772 zu Telfes. Wurzbach, 21. Bd. S. 455; Gurlitt, Barockstil in Deutschland S. 267. Bote f. Tirol 1827 S. 44, 1844 S. 108, 1853 S. 72; Tiroler Stimmen 1884 Nr. 7.

[3] Tinkhauser 2. Bd. S. 39. Drei Flachkuppelbilder. Im Chor: die Heiligen Isidor und Notburga; im Schiff: 1. Versammlung der Heiligen, 2. Jüngstes Gericht. In den Eckmedaillons: vier alttestamentliche Vorbilder des hl. Brotes, die vier Kirchenväter, die vier Evangelisten. Auf dem Zwickelbild der vorderen Kuppel, welches den Kirchenvater Gregor darstellt, ist die Signatur: ANT. ZOL PINX. 1757.

[4] Tinkhauser 2. Bd. S. 44. Im Chor: Kommunion der hl. Magdalena. Im Schiff: Himmelfahrt Marias. In der Deckenkehle: neun Szenen aus

Innsbruck (1759)[1] anschlossen. In das oberste Gailtal rief Zoller vorübergehend ein Auftrag für die Kirche in Obertilliach (1764, Taf. 39)[2]. Seine letzte Arbeit waren die zusammen mit dem Trogerschüler Josef Kremer († 1770)[3] gemalten Fresken in der Kirche von Patsch bei Innsbruck (1767)[4]. Bald darauf erkrankte der Meister und starb am 16. April 1768[5].

Von seinen Söhnen wurde der älteste, Josef Anton, Maler, der jüngste, Franz Karl (1748—1829), Kupferstecher und Schriftsteller. Für uns kommt nur Josef Anton Zoller, geb.

---

dem Leben Marias. Auf dem Bilde im Langhause die Signatur: Anno 1759 Antoni. et Joseph. Zoller pinx.

[1] Die Fresken in Mutters waren seit 1879 unter Oelbildern von H. Kluibenschedl begraben, wurden aber 1908 durch den Maler A. Mair wieder bloßgelegt und restauriert. Ueber diese Restaurierung und die Zollerschen Bilder selbst vgl. M. Rumer, Ein Zoller-Ausflug. Tiroler Stimmen 1908 Nr. 264. 265 und 268. Das Bild im Orgelchor (St. Martin) ist signiert Anton Zoller pinxit 1759, das vordere der beiden Langhausbilder (Wunder des hl. Nikolaus) Joseph Zoller pinxit 1759. Dem älteren Zoller gehört sicher auch das ganze zweite Langhausbild (Tod des hl. Sebastian) an, während die unteren Figuren des Bildes im Chor (Madonna, von allen Ständen verehrt) mir (im Gegensatz zu M. Rumer) zum großen Teil der Hand Josef Zollers anzugehören scheinen; die obere Gruppe ist ohnehin so gut wie neu.

[2] Tinkhauser 1. Bd. S. 544. Im Chor: Hauptbild: Abendmahl; Nebenbilder: vier alttestamentliche Vorbilder desselben. Im Schiff: Hauptbilder: Verehrung der Monstranze; der hl. Ulrich in der Schlacht auf dem Lechfelde. Nebenbilder: an den Seitenwänden zwei Szenen aus dem Leben des hl. Ulrich; über dem Eingang zum Chor: das hl. Lamm; in den Ecken die vier Kirchenväter; dazwischen sechs Medaillons mit allegorischen Gestalten der Tugenden. Auf dem Eckmedaillon links vom Orgelchor die Signatur: Antoni und Joseph Zoller haben die mahlerei verförthigt Anno 1764.

[3] Ueber ihn Denifle, Nachrichten S. 22. Dipauli, Zusätze S. 82, 672. Primisser, Denkwürdigkeiten von Innsbruck S. 81. Nachtr. z. Tiroler Künstlerlex. S. 24. Lemmen S. 134. Schönach, Beiträge S. 11.

[4] Tinkhauser 2. Bd. S. 319. In den drei großen Bildern des Chors und Schiffes sowie den vier Medaillons des Schiffes Szenen aus der Legende des hl. Donatus. In den sechs Medaillons des Chors: Die eherne Schlange, Opferung Isaaks; Glaube, Hoffnung, Liebe und Stärke. Unsigniert. Von Zoller sind die drei größeren Bilder und die Medaillons im Schiff, von Kremer die Medaillons im Chor.

[5] Pfarrarchiv Hall, Totenregister.

11. Februar 1730 in Klagenfurt[1], in Betracht. Auch er war nicht in Italien, lernte vielmehr nur bei seinem Vater; er behielt auch seinen Wohnsitz in Hall. Schon bei den späteren Werken seines Vaters, in Schmirn[2], Gschnitz, Mutters und Obertilliach half er mit. Daneben führte er aber seit 1763 auch allein Werke aus, wie die Fresken der Kirchen zu Tschötsch bei Brixen (1763)[3], Niedervintl (1763, Taf. 40)[4] und im Liebfrauenkirchlein («Stöckl») bei St. Siegmund im Pustertale (1766[5]). Nach dem Tode seines Vaters setzte er dann die Freskomalerei im Stile desselben, doch nicht ohne deutliche Eigenart bis fast zum Schlusse des Jahrhunderts fort: es entstanden Fresken zu Abfaltern im Pustertal (c. 1769, Taf. 42)[6], Neustift im Stubai

[1] Pfarrarchiv Klagenfurt, Taufbuch.

[2] Das Fresko im Chor (Ruhe auf der Flucht nach Aegypten) trägt die Signatur: Joseph Zoller pinx. 1757.

[3] Tinkhauser, Diözese Brixen 1. Bd. S. 239. Im Schiff: Taufe Christi. Signiert: Joseph Ant: Zoller pinxit 1763 (die 3 undeutlich).

[4] Tinkhauser 1. Bd. S. 297. Im Chor: Verehrung der Monstranze. Im Schiff: 1. Verkündigung Marias, 2. Verleihung des Rosenkranzes, 3. Die Schutzpatrone Urban, Florian und Antonius über dem Dorfe Niedervintl. Medaillons im Schiff: Darstellung Marias im Tempel; Heimsuchung. Auf dem Rosenkranzbilde die Signatur: Jos: Ant: Zoller Pinx. 1763.

[5] Tinkhauser 1. Bd. S. 360. In der Achteckkuppel: Geschichte der Esther; in den Zwickeln die vier Evangelisten. Im Chor: Glaube, Hoffnung, Liebe, Stärke. Im Kuppelbilde die Signatur: Jos: Ant: Zoller Pinx. 1766.

[6] F. K. Zoller (Bote f. Tirol a. a. O.) gab fälschlich Abfaltersbach an, wo sich nur neukirchliche Malereien von Joh. Rudiferia aus d. J. 1902 befinden. Wohl aber enthält die etwas höher stehende Pfarrkirche von Abfaltern Fresken, die schon Semper (Wanderungen S. 63) erwähnt, ohne sie Zoller zuzuweisen, die aber dem Stile nach zweifellos diesem zugehören. Die Kirche wurde 1765 erweitert (Tinkhauser 1. Bd. S. 533). In den Kirchenpropstrechnungen des Pfarrarchives von 1766—1768 spiegelt sich das auch in Form von Ausgaben für Handwerker und Material wieder und zwar werden 1767 3600 lerchene Dachschindeln für die Kirche von Abfaltern bezahlt, während 1768 Glaserarbeiten vermerkt sind und 1770 die Friedhofmauer gebaut wird; die Raitung von 1769 fehlt leider. Daraus ist zu entnehmen, daß 1767 erst die Eindeckung erfolgte. Zollers Gemälde dürften also 1769 fallen, in welches Jahr sie sich auch stilistisch gut einordnen. Im Langhaus: hl. Andreas vor der Dreifaltigkeit; über der Orgel: Anbetung der hl. drei Könige. In den vier Stichkappen die vier Evangelisten. Das Bild im Chor (Krönung Marias) ist modern.

(1771—2, Taf. 41) [1], Oberpettnau im Oberinntale (1774, Taf. 43) [2] und Absam bei Hall (1780)[3]. Ein bisher ganz unbekannt gebliebenes Werk aus d. J. 1765 fand ich in der Kirche zu Asch im Pustertal [4]. Zwei weitere Arbeiten, die Ausmalung der Kirche von Dölsach im Pustertale (c. 1768) und der Salvatoriskirche in Hall (1781) fielen der Zerstörung anheim [5]. Josef Anton Zoller

---

[1] Tinkhauser 2. Bd. S. 65. Von Zoller ist das Kuppelfresko «Pfingstfest», signiert Jos: Ant: Zoller pinx. 1772. Doch sagt Franz Karl Zoller in seinen «Rückerinnerungen» a. a. O. S. 7, daß er, Ende August 1771 aus Wien nach Tirol zurückkehrend, seinen Bruder bereits in Neustift bei Ausmalung der dortigen Kuppel getroffen.

[2] Im Chor: Christus unter den Schriftgelehrten. Im Schiff: Darbringung im Tempel. In 8 Medaillons Darstellungen aus dem Leben Marias. Auf der «Darbringung» die Signatur: Jos: Ant: Zoller pinxit 1774.

[3] Tinkhauser, Diözese Brixen, 2. Bd. S. 483. Im Chor: Abendmahl. Im Mittelschiff: Gott Vater und der Erzengel Michael; Maria im Kreise der Heiligen; ein hl. Bischof über dem Dorfe Absam. Im linken Seitenschiff: Traum des hl. Josef; Flucht nach Aegypten; Verehrung des hl. Josef. Im rechten Seitenschiff: drei Szenen aus der Geschichte des ägypt. Josef. Signiert: Jos: Ant: Zoller Pinxit 1780.

[4] Signiert: Joseph Ant: Zoller pinx: 1765. Im Chor in der Mitte: Krönung Marias; in den Zwickeln: die vier Evangelisten. Im Schiff: Tempelgang Marias; die Apostel am Grabe Marias. Ueber der Orgelempore: Verkündigung. In den Stichkappen über den Fenstern Medaillons mit Symbolen Marias.

[5] Die Kirche zu Dölfach war in den J. 1764—1767 neu aufgeführt worden, wurde aber durch einen Brand i. J. 1853 fast ganz zerstört (Tinkhauser, Diözese Brixen 1. Bd. S. 578; Bote f. Tirol 1854 S. 211) und 1857 im romanischen Stil neu hergestellt (Schützenzeitung, Innsbr 1857 S. 735); sie erhielt 1893 neukirchliche Fresken von Buchhalter Die Durchsuchung des Kirchenarchivs ergab keinen Anhaltspunkt zur Datierung der ehemaligen Zollerschen Fresken; sie dürften etwa 1768 fallen. — Die Salvatorkirche in Hall war 1406 als Stiftung der Haller Familie von Kripp erbaut worden (Tinkhauser a. a. O. 2. Bd. S. 392). Ueber ihren Umbau und die Neuausstattung in den J. 1777—83 enthält das Archiv der Freiherren von Kripp zu Krippach in Absam, welches mir der jetzige Besitzer, Sektionsrat Sigismund von Kripp, in liebenswürdigster Weise zu benützen gestattete, sehr reiches Material, welches ich vollständig durchgearbeitet habe und mir demnächst an anderer Stelle ausführlicher zu veröffentlichen vorbehalte. Wegen der gefahrdrohenden Schadhaftigkeit des alten Gewölbes wandte sich Franz Xaver Nikolaus von Kripp im Juni 1777 an Kreisamt und Gubernium um die Erlaubnis zum Umbau und letzteres bewilligte sie am 9. August 1777. Der Bau

starb, ohne Nachkommen zu hinterlassen, am 21. Februar 1791 zu Hall [1].

An diese zwei bedeutenderen Malerfamilien schließt sich eine große Schar geringerer Meister an, auf die hier auch biographisch nicht näher einzugehen lohnt. Namentlich war das Lechtal und Oberinntal reich an lokalen Malern von oft nicht geringer Fruchtbarkeit. Die Zeiller hatten viele Schüler herangebildet, von denen Franz Keyl aus Umhausen und Johann Christof Haas aus Reutte (geb. 27. Dez. 1753, gest. 6. Sept. 1829), ersterer Jakobs, letzterer Franz Antons Schüler, als Freskanten erscheinen: Keyl malte die ehemalige Freskoausschmückung der Pfarrkirche zu Imst [2], Haas ein Fresko in der Kapelle zu Krecklmoos bei Breitenwang [3]. Paul Zeillers Schwiegersohn Johann Balthasar Riepp (geb. 22. Nov. 1703 zu

---

erfolgte in diesem und den zwei folgenden Jahren. Zur Ausschmückung des Inneren legte der Maurermeister Joh. Paul Gremblich einen Voranschlag zur Stuckierung, Josef Anton Zoller ein ausführliches Programm zu bloßer Ausmalung der Kirche vor. Da letzteres billiger kam, wurde am 6. Juni 1779 mit Zoller der Kontrakt abgeschlossen, wonach er für die gesamte Ausmalung die verlangten 250 Gulden und darüber noch eine «Recompens» von 50 Gulden bekommen sollte. Er erhielt schon 1780 Zahlungen, seine volle Abfertigung aber erst 1781. Nach dem von ihm vorgelegten Plan waren dargestellt: im Chor an der Decke in einer Scheinkuppelhalle Christus bei den Jüngern in Emmaus, an den Wänden in drei Bildern die Entstehungsgeschichte der Kirche; am Frontbogen das Krippsche Wappen und in sechs Schildern die Ansitze, nach denen sich die Kripp schreiben; im Langhaus die Verklärung Christi und die Apostelzeichen; im Orgelchor drei denkwürdige Begebenheiten aus der Geschichte der Stifterfamilie. An der umgebenden Dekoration wirkten Karl Strickner und Franz Güner (Giener, siehe unten S. 331) als Gehilfen Zollers mit. Schon vorher (1778—80) hatte Zoller auch das alte, von Paul Ainhauser gemalte Hochaltarblatt (Abendmahl) und das Seitenaltarblatt (Christus am Kreuz) «völlig neu übermalen», sowie ein zweites Seitenaltarblatt (Geißelung Christi) und die oberen Bildchen der beiden Seitenaltäre (hl. Petrus, hl. Magdalena) geliefert.

[1] Pfarrarchiv Hall, Totenregister.

[2] Dipauli, Zusätze S. 294; Lemmen S. 118; Tinkhauser, 3. Bd. S. 462.

[3] Dipauli a. a. O. S. 324; Lemmen S. 82; Tinkhauser 5. Bd. S. 255. 265, 278.

Kempten, gest. 2. Aug. 1764 zu Vils), in Reutte und später in Vils tätig, schmückte (1739) die Kapelle Christus im Kerker neben der Pfarrkirche zu Breitenwang mit einem Deckengemälde [1]; auch über die Grenze reichte seine Tätigkeit: von ihm stammen Deckenbilder in der Pfarrkirche von Ziemethausen in Schwaben (1754) und im Damenstift St. Stephan zu Augsburg (1756) [2]. Zu seinen Schülern gehören Josef Keller aus Pfronten, der aber dann noch in Knollers Lehre kam, und Franz Anton Leitensdorff (Leutensdorff, Leitensdorffer, geb. 14. April 1721 zu Reutte, gest. 24. April 1795), der sich dann auch bei Piazetta in Venedig, Conca in Rom und Troger in Wien schulte und später Professor der Kunstakademie in Mannheim wurde; in Tirol gibt es von ihm Fresken im Schiff und an der Fassade der Pfarrkirche zu Schönberg (Auferstehung Christi, Christus am Kreuz c. 1750), in der Hofburgkapelle zu Innsbruck (1765) und im Saal des gräfl. Enzenbergschen Palais ebenda [3].

Zahlreich schossen die Kirchenmaler auch im ganzen Gebiete des oberen Inns hervor; ihre Tätigkeit verteilt sich fast nach den Tälern. Im obersten Teil des tirolischen Inntales wirkte Philipp Jakob Greil aus Pfunds (1729—87), der, in München gebildet, die Kirchen zu Serfaus (1761), zu St. Leonhard im Pitztal (c. 1762), zu Kappel im Paznaun (1774), zu Spiß im Oberinntal ausmalte und ein Wandfresko für die St. Johanneskirche zu Imst lieferte [4]. Von dem Imster Maler Josef Jais rühren Malereien in den Kirchen zu Arzl (1759), Dormiz (1746), Kronburg her [5]. Aus Telfs gingen die beiden Puellacher,

[1] Dipauli a. a. O. S. 943; Lemmen S. 209; Tinkhauser, 5. Bd. S. 262, 324, 366.

[2] Dehio, Deutsche Kunstdenkmäler, 3. Bd. S. 37, 472, 571.

[3] Dipauli, Zusätze, S. 28, 55, 85, 337, 181, 184; Lemmen S. 147; Staffler, Tirol 2. Bd. 1. T. S. 294; Beitr. zur Gesch. von Tirol 1. Bd. S. 193; Nachträge z. Tiroler Künstlerlex. S. 21; Tinkhauser 2. Bd. S. 59; Beyer, Wegweiser v. Innsbruck S. 90. Stubai S. 664.

[4] Lemmen S. 75; Tinkhauser 3. Bd. S. 471, 594; 4. Bd. S. 193, 556, 536.

[5] Tinkhauser 3. Bd. S. 564, 530, 727.

Vater und Sohn, hervor: Josef Anton Puellacher (geb 1728 zu Telfs, gest. 1802 ebendort) malte zusammen mit seinem Schüler Schöpf Gemächer im Kloster Stams (1766) und versah die Kirchen zu Untermais bei Meran (1780), zu Heiming im Oberinntal (1780, jetzt zerstört) und besonders die Kirchen des Oetztales, Sölden (1779), Längenfeld (1790) und Gries im Sulztal (1792) mit Fresken [1]. Die Tätigkeit seines Sohnes Leopold Puellacher (geb. 1776 zu Telfs) reicht bereits in das 19. Jahrhundert hinüber: er malte Fresken in den Kirchen in Scharnitz (1817, jetzt zerstört), Hatting (1821), Oberleutasch (1821), Sellrain (1823), Langesthei (1824) aus, war also auch hauptsächlich im Oberinntal und seinen Nebentälern tätig; doch gab es von ihm ehemals auch Malereien in St. Peter zu Ellbogen (Wipptal), Volders und Kolsaß (Unterinntal) und St. Valentin bei Meran [2]. Auch Götzens bei Innsbruck stammte Anton Kirchebner, der die Kirchen zu Ischgl (1757), Pettneu (1759) und zusammen mit seinem Bruder Franz jene zu Inzing (c. 1780) und St. Ulrich in Gröden (1795—96) mit Gemälden schmückte [3]. An diese Oberinntaler Maler mag hier auch noch Johann Georg Wittwer (geb. 17. April 1739 zu Imst, gest. 30. Dezember 1809) angeschlossen werden, welcher Fresken in den Kirchen zu Schönwies (jetzt zerstört), Schnan, Tobadill (1792) und Zams (1792, jetzt zerstört) ausführte [4].

---

[1] Lemmen S. 196; Wurzbach 24. Bd. S. 56; Bote f. Tirol 1826 S. 328, 332; Atz-Schatz, Der deutsche Anteil 1. Bd. S. 568, 4. Bd. S. 249; Tinkhauser, 3. Bd. S. 132, 221, 396, 379, 385; Hammer, Josef Schöpf S. 9, 15 f., 79. Die Gemälde in Lengenfeld wurden 1852 durch andere von Josef Arnold verdrängt.

[2] Bote f. Tirol 1826 S. 332; Tinkhauser 3. Bd. S. 32, 147, 166, 183. 4. Bd. S. 202. Die Fresken in Ellbogen sind durch solche von Heinrich Kluibenschedl aus dem J. 1887 ersetzt. Die Kirchen in Volders und St. Valentin wurden wieder gotisiert, die Kirche in Kolsaß neu dekoriert.

[3] Lemmen S. 120; Tinkhauser 4. Bd. S. 147, 225 f.; 3. Bd. S. 36; Atz-Schatz a. a. O. 3. Bd. S. 291.

[4] Dipauli, Zusätze S. 280, 764; Lemmen S. 275; Staffler 2. Bd. 1. T. S. 266; Tinkhauser 3. Bd. S. 682, 4. Bd. 107; Schönach, Beiträge S. 43.

In Innsbruck wirkte Philipp Haller (1698—1772), ein Schüler des Nikolaus Auer in Passeyr und Piazettas; er war hauptsächlich Tafelmaler, doch ist wenigstens ein Freskowerk bekannt: ihm gehören zwei von den Deckengemälden der Kirche zu Neustift im Stubai an (1772)[1]. Der seit 1724 in Wilten ansässige Johann Georg Grasmair (geb. 1690 zu Brixen, gest. 1751 zu Wilten), einer der fruchtbarsten Altarbildermaler Tirols, führte für den Saal der Universitätsbibliothek in Innsbruck auch ein — allerdings in Oel gemaltes — Deckengemälde aus[2]. Der zweiten Hälfte des Jahrhunderts gehört der Innsbrucker Zeichenmeister Peter Denifle (geb. 1739 zu Vulpmes, gest. 1808 zu Innsbruck) an, ein Schüler Günthers und Gehilfe Franz Anton Zeilers: mit diesem zusammen arbeitete er an den Fresken der Kirchen zu Milland bei Brixen (1766) und Toblach im Pustertale (um 1770) und führte selbst Malereien in der Kirche zu Medraz im Stubai aus[3].

In Hall lebte Franz Giener (Güner), ein Schüler Josef Anton Zollers, dem er bei Ausmalung der Salvatoriskirche in Hall half: ihm gehören die Fresken des Romediuskirchleins oberhalb Thaur bei Hall an[4]. Die Kirche der Kaplanei St. Martin im Gnadenwald bei Hall stattete Trogers Schüler Michael Ignaz Milldorffer (geb. 1690 zu Inns-

---

[1] Lemmen S. 84; Wurzbach 7. Bd. S. 243; Beitr. zur Gesch. von Tirol 1. Bd. S. 192 und hiernach «Stubai» Leipzig 1891 S. 661) teilen das Deckenbild über der Orgel (Musizierende Engel) dem F. Altmutter zu: doch ist es eher stilgleich mit dem großen Fresko der untersten Kuppel (Dreifaltigkeit mit vielen Heiligen), das die Signatur «F. Haller pinxit Ao: 1772» trägt. Altmutter gehören wohl nur zwei kleine Tafeln an der Hinterwand Maria Verkündigung und Maria Heimsuchung an. Vgl. auch Hammer, J. Schöpf S. 12 f.

[2] Lemmen S. 71; Wurzbach 5. Bd. S. 311; Dipauli S. 578; Schönach, Beiträge S. 19.

[3] Lemmen. S. 39. Semper, Die Zeiller S. 651; Tinkhauser 1. Bd. S. 262. Stubai S. 660.

[4] Ilg. M. Z. K. 1895 S 152. Vgl. oben S. 327. Anm. 5.

bruck)[1] im J. 1743 mit Fresken aus dem Leben des hl. Martin aus[2]. Im Unterinntale wirkte der tüchtige Christof Anton Mair aus Schwaz: er malte Deckenbilder in den Kirchen zu Brixlegg, Münster (1757) und im Kreuzkirchlein bei Schwaz (c. 1766)[3]; auch wurde er zur Ausmalung der St. Michaelskirche in Innichen und der Ursulinenkirche in Salzburg gerufen[4]. Johann Weiß malte die Fresken der Kirche zu Hopfgarten (1763)[5].

Im deutschen Südtirol ist vor allem Johann Josef Henrici (geb. am 25. Jänner 1737 zu Schweidnitz) zu nennen, den es aus Schlesien nach Tirol verschlug: er nahm in Bozen Wohnsitz und starb hier am 29. Oktober 1823: außer vielen Tafelbildern malte er das schöne, ganz tiepolesk anmutende Deckenbild der St. Nikolauskirche zu Bozen (1772) und in der Pfarrkirche zu Bozen Fresken in der Gnadenkapelle hinter dem Hochaltar und über der Orgelempore (1793); weiter Deckenbilder im Menzschen Hause zu Bozen, in der Kirche zu Campenn und in der Kapelle des Zallingerschen Ansitzes in Oberbozen[6]. Auch nach Trient führte ihn ein Auftrag zur Ausschmückung der Casa Salvadori in der Via Lunga[7]. Daneben ist Johann Mitterwurzer zu erwähnen, der die Kirchen zu Meransen (1776), zu Spinges (1780) und Schabs ausmalte[8].

---

[1] Ueber ihn Dipauli, Zusätze S. 711. Schönach, Beiträge S. 30.

[2] Signiert: M. J. Milldorffer pinx. 1743.

[3] Lemmen S. 163. Tinkhauser 2. Bd. 771, 655. Atz, Kunstgesch. S. 874, 878, 992. Die Kirche in Münster wurde 1891 und 92 von den Malern J. Kärle und E. Walch neu ausgemalt. Die Fresken in Innichen beschreibt Semper, Wanderungen S. 88.

[4] Oesterr. Kunsttopographie 9. Bd. S. 274.

[5] Signiert Johann Weiß 1763.

[6] Lemmen S. 85; Bote f. Tirol 1824 Nr. 85, 86, 87; Atz-Schatz, Der deutsche Anteil 1. Bd. S. 27 f., 70, 99, 163. Dipauli S. 831. Das Fresko in der Gnadenkapelle ist modern übermalt.

[7] Bartoli. La pitture etc. della citta di Trento S. 39.

[8] Tinkhauser 1. Bd. S. 289. Die Fresken in Schabs sind signiert: Mitterwurzer invenit.

In Südtirol wirkte Valentin Rovisi (gest. 1782) ein unmittelbarer Schüler Tiepolos, der mehrere Kirchen des Fleimstales, zu Moena, Varena, Panchia und Cavedine mit Fresken ausschmückte [1]. Ganz tiepolesk sind auch die geistreich gemalten Fresken der Kirche St. Maria Annunziata in Trient von dem Venetianer Francesco Fontebasso (1709—1769) [2]; ein Schüler Balestras, Giorgio Anselmi (1723—1797) malte die schönen Deckenbilder der Kirche S. Martino ebendort [3].

Ueber ganz Tirol verstreut sind endlich die Kirchenmalereien des unermüdlichen kaiserlichen Kammermalers Josef Adam Mölk [4]. Seine Herkunft ist ungewiß; einzelne Berichte nennen ihn einen Tiroler, er ist aber viel eher aus Wien in das Land gekommen: die Tiroler Maler betrachteten ihn wenigstens mit Mißgunst als einen Fremden, dem unverdient viele Aufträge im Lande zuteil würden [5]. Von seinem Leben ist bekannt, daß er im Jahre 1754 zum kaiserlichen Kammermaler erhoben und am 8. Jänner 1774 geadelt wurde. Ein echter Fapresto, erledigte er mit einem unglaublich flinken, freilich aber auch groben Pinsel eine Unzahl von Aufträgen in

---

[1] Dipauli S. 109, 121. Lemmen S. 211; Atz, Kunstgeschichte S. 972.

[2] Bartoli a. a. O. S. 33; Jülg, Trient S. 29; über Fontebasso vgl. Nagler, Künstlerlexikon, 4 Bd. S. 406. In der Kuppel über dem Betraum ist die Aufnahme Marias im Himmel, in den Lünetten die Anbetung der Hirten und die Darstellung im Tempel dargestellt.

[3] Bartoli a. a. O. S. 27. In der ovalen Mittelkuppel ist St. Martin im Himmel vor der Dreifaltigkeit, in der Chorhalbkuppel die Auffahrt des Heiligen, in den zwei Seitenarmen sind Putten mit den Abzeichen des Heiligen dargestellt.

[4] Nagler 9. Bd. S. 341; Wurzbach 18. Bd. S. 417; Wastler J., Steirisches Künstlerlexikon S. 102 ff.

[5] Anton Zoller äußerte seinen Unwillen, daß man die Ausmalung der Servitenkirche in Innsbruck «dem Windbeutel Mölk aus Wien» übergeben habe (Dipauli S. 436); Franz Karl Zoller sagt, daß «es zur Zeit (als sein Vater sich in Hall niederließ) den Maler Mölk aus Wien ins Land geführt und dieser sein verdorbenes Talent in diesem wie in anderen Fällen anwendete (Bote f. Tirol 1827 Nr. 10 S. 40 f.). Vgl. auch Hammer, Josef Schöpf S. 152.

Tirol, Steiermark und Niederösterreich. In Tirol rühren von ihm Deckengemälde in den Kirchen zu Hall (1752)[1], Oberau (1752)[2], Sterzing (1753)[3], Ratschinges (1753), Trens (1754)[4], Matrei (1755)[5], Ehrenburg (1755)[6], Schlanders[7], Lienz (1761)[8], Sillian (c. 1759/60)[9] und in der ehemaligen St. Nikolauskirche zu Innsbruck her[10]. Auch die Servitenkirche zu Innsbruck war ursprünglich von Mölk mit Bildern ausgemalt, die dann in den Jahren 1818—20 durch solche von Josef Schöpf ersetzt wurden[11].

Nur nebenbei sei noch bemerkt, daß auch einer der führenden Wiener Meister in Tirol erschien: Anton Franz Maulpertsch (1724—1796) schmückte bei der seit 1765 begonnenen Umgestaltung der Hofburg zu Innsbruck den «Riesensaal» mit großen allegorischen Fresken[12].

2. ENTWICKLUNG VON STIL UND PROBLEM.

Es würde den Rahmen unserer Betrachtungen sprengen, wenn wir auf alle diese Maler Werk für Werk eingehen wollten, und schon die eben gegebene aufzählende Zusammenstellung ihrer Werke konnte nicht mehr durchaus auf eigenem Augen-

[1] Signiert: Adam Mölck pinxit 1752; Tinkhauser 2. Bd. S. 361.

[2] Atz, Kunstgesch. S. 874.

[3] Signiert J. Adam Mölkh Academicus Viennensis invenit et pinxit 1753. Vgl. Tinkhauser 1. Bd. S. 664.

[4] Beide Zeitangaben gibt die «Topogr.-statist. Beschreibung der Pfarre Stilfes im J. 1834» (Pfarrarchiv Stilfes).

[5] Signiert: Jos. Adam Mölk kais. königl. Hoff Kammermaler 1755.

[6] Tinkhauser 1. Bd. S. 354.

[7] Atz-Schatz, Der deutsche Anteil, 5. Bd. S. 64.

[8] Semper, Wanderungen S. 58 beschreibt sie, hält sie aber für Werke von Josef Anton Zoller. Sie sind jedoch signiert: Mölkh pinx. 1761.

[9] Tinkhauser 1. Bd. S. 520. Signiert: Josef A. Mölck pinxit.

[10] M. B. Beyrer, Wegweiser in der Hauptstadt Innsbruck (Innsbr. 1826).

[11] F. A. Zoller, Rückerinnerungen an meinen Lebenslauf (Innsbr. Ferd. Dip. 723, S. 2). Hammer, J. Schöpf, S. 121.

[12] Beyrer, Wegweiser S. 90.

schein beruhen, muß vielmehr im einzelnen einer Ueberprüfung durch Detailuntersuchungen, soweit sich solche überhaupt noch lohnen, überlassen bleiben. Für unsern Zweck muß es genügen, an den Werken der namhafteren dieser Meister, besonders jenen der zwei genannten führenden Künstlerfamilien die Weiterbildung von Problem und Stil der Deckenkunst zu verfolgen.

Um die Mitte des Jahrhunderts ist auch bei den tirolischen Freskomalern jener Stilwandel in vollem Flusse, den man in der allgemeinen Kunstentwicklung als den Umschwung vom Barock zum Rokoko bezeichnet. In der Deckenkunst verrät er sich auf seine besondere Weise. Wir konnten schon an den Werken der bayrischen Meister eine Reihe charakteristischer Erscheinungen in dieser Richtung wahrnehmen; die einheimischen Meister fügen, etwas später folgend, dem Bilde neben ähnlichen manche weitere Züge ein. Es ist ein ganzer Komplex von Wandlungen, der sich hier abspielt; in allmählichen Uebergängen ändert sich Einordnung, Auffassung, Formwelt, Komposition und Kolorit des Deckenbildes, dies alles überdies bei den verschiedenen Individualitäten mannigfach abgestuft.

Die für den Gesamtanblick des Freskos wichtigste unter diesen Tatsachen ist das völlige Durchgreifen jener aus pozzesken und tiepolesken Elementen zusammengesetzten Inszenierung, welche wir vor allem in den Werken Günthers emporkommen und in das Land dringen sahen: sie wird seit der Mitte des Jahrhunderts auch bei den einheimischen Meistern für einige Jahrzehnte geradezu herrschend und bildet ein charakteristisches Element des Rokokofreskos[1].

Die Sachlage hatte sich seit den letzten Dezennien geändert. War noch Feistenberger vom tiepolesken Stil unberührt geblieben, so gilt dies für die Zoller und Zeiller und ihre

[1] Ich verweise für das folgende auch auf meine Darlegungen in meinem Buch über Josef Schöpf S. 58 ff.

ganze Generation nicht mehr. Der Ruhm des venetianischen Spätmeisters war inzwischen in die Welt gedrungen. Neben Rom und Neapel, wo Conca und Solimena Anziehungspunkte bildeten, wurde das Venedig Piazettas und Tiepolos zur bevorzugtesten Bildungsstätte der Freskanten. Auch auf den Akademien in Wien und Augsburg, an denen sich, wie oben gezeigt, die Kunstjünger Tirols besonders häufig schulten, hatte der jüngste venetianische Stil Eingang gefunden: dort vertrat ihn Troger, hier Günther. Wohin die Deckenmaler sich nur wandten, fanden sie diese Richtung im Schwange. Nicht zuletzt aber wirkten ohne Zweifel die in Tirol selbst entstandenen und immer neu entstehenden Werke im gleichen Sinne. Es bildete sich, dem Vorangange Günthers folgend, hier selbst schon eine bestimmte Kunstweise, die das fremde Vorbild den lokalen Bedingungen und dem Geschmacke des Volkes gemäß umarbeitete, die überall Nachahmung fand und sich von zwingendem Einfluß selbst auf Meister erwies, welche ihr nicht von vornherein angehört hatten.

Einen Beleg hierfür liefert vor allem Anton Zoller. Seine Frühwerke in Kärnten, um dieselbe Zeit entstanden wie jene des altersgleichen Feistenberger in Tirol, lassen kaum etwas von tiepolesken Elementen erkennen; sein Stil ist dort, wie der des Kitzbühler Malers, noch barock voll und breit, wenn ihn auch eine gewisse größere Feinheit und Zierlust von anderen Barockmeistern unterscheidet. Seit 1757 endgültig nach Tirol zurückgekehrt, nimmt er aber sofort die tiepoleske Inszenierung unter seine Kunstmittel auf, obwohl er sie nie selbst in Italien kennen gelernt: schon in der «Austeilung des Rosenkranzes» zu Telfes (1757) gibt er eines der sprechendsten Beispiele reichster szenischer Ausstattung eines heiligen Stoffes. Er wollte hinter Malern wie dem Wiener Adam Mölk, der von der Hauptstadt gleichfalls den venetianischen Stil mitbrachte und zu Zollers bitterer Enttäuschung im Jahre 1752 mit der Ausmalung der Pfarrkirche in dessen neuem Aufenthaltsort

Hall betraut worden war, an Glanz der Darstellung nicht zurückstehen. In seinen weiteren Werken hat er sich auf diesem Wege nur beständig verfeinert. Wie in anderen Beziehungen, so bildet der ältere Zoller auch in dieser Hinsicht den Uebergang zum Rokoko. Sein Sohn Josef Anton Zoller, schon ein ausgesprochener Rokokomaler, zeigt in seinen Werken den tiepolesken Charakter noch deutlicher, obwohl auch er nie in Italien gewesen war, sondern nur in seines Vaters Werkstätte gelernt hatte. Die Zoller wurden so wesentlich durch das Beispiel der in Tirol selbst entstandenen und beliebt gewordenen Deckenmalereien in die allgemeine Strömung gezogen und führten deren Stil dann auf ihre Art weiter.

Noch mehr gehören dieser Gestaltungsweise die etwas jüngeren Zeiller an. Sie bringen sie bereits von außen mit. Jakob Zeiller, der ältere von ihnen, war Trogers Gehilfe in Oesterreich; in seiner Formengebung manchmal noch dessen barock kraftvollem Stil folgend, liefert er doch gerade in seinen Fresken im Lechtale, namentlich jenen zu Elbigenalp und Büchelbach charakteristische Beispiele phantasiereich bunter, genrehaft breiter Schilderung. Der jüngere, Franz Anton Zeiller, der zuerst Holzers Schüler in Augsburg war und sich dann in Venedig selbst weiterbildete, ist wohl überhaupt als der typischeste, wenn auch nicht zugleich bedeutendste tirolische Rokokofreskant tiepolesken Stiles anzusehen. Die kleineren Meister, von denen, wie wir gesehen, einige gleichfalls in Venedig selbst, andere in Bayern oder Oesterreich geschult wurden, wieder andere unmittelbare oder mittelbare Schüler der Zoller und Zeiller waren, folgten bereitwillig dem allgemeinen Zuge. So mancher wird einfach nachgeahmt haben, was er nun schon fast in jeder Dorfkirche sah.

So sehr daher alle diese Maler auch ihr eigenes Gepräge haben und die gestellten Aufgaben auf die verschiedenste Weise lösen: das Milieu, das um die heiligen Vorgänge ausgebreitet wird, ist einige Zeit hindurch ein immer wiederkehren-

des und ihnen allen gemeinsames. Den äußeren Rahmen der Darstellung bilden zumeist perspektivische Scheinarchitekturen in der Art der Pozzeske; die Handlung selbst aber wird, wenn es das Thema anders zuläßt, in der pompösen Ausstattung, in der genrehaften Erzählung, in der ganzen rauschenden malerischen Orchestrierung vorgeführt, für die die Venetianer vorbildlich geworden, freilich oft umgebildet in das heimisch Deutsche und durchsetzt mit lokalen Zügen.

Es ist kaum zufällig, wenn in dieser Blütezeit des Rokokofreskos Gegenstände besonders beliebt waren, die schon an sich die Anhäufung buntesten figuralen und dekorativen Reichtums nahe legten. Es sind besonders gerne die festlichen Vorgänge, die der heiligen Geschichte entnommen werden: der Tempelgang Marias (F. A. Zeiller in Ranggen Taf. 44, J. A. Zoller in Asch), die Vermählung Marias (F. A. Zeiller in Taisten), die Darbringung Jesu im Tempel (J. A. Zoller in Oberpettnau Taf. 43, Mölk in Sillian), das Abendmahl (F. A. Zeiller in Wängle, A. Zoller in Obertilliach Taf. 39, J. A. Zoller in Absam), das Pfingstfest J. A. Zoller in Neustift Taf. 41, J. Weiß in Hopfgarten); solche feierliche Akte konnte man besonders leicht in prächtigen Hallenräumen unter dem Zulauf zahlreicher Nebenfiguren spielen lassen. Andere Stoffe, wie die Mannalese (F. A. Zeiller in Wängle), die Predigt des Täufers Johannes (F. A. Zeiller in Stams), die Speisung der Fünftausend (derselbe in Windischmatrei und Büchelbach) erlaubten, weite, reiche Landschaften und große Volksmengen im Bilde auszubreiten. Aus dem alten Testament werden mit großer Vorliebe die Erzählungen von Ahasver und Esther (F. A. Zeiller in Taisten, J. A. Zoller in St. Siegmund) oder von Salomo und der Königin von Saba (Mölk in Sterzing) entnommen, die Gelegenheit zu besonders breiter Entfaltung höfischen Prunkes und orientalischer Kostüme boten. Auch die Heiligenlegende kommt zu steigender Bedeutung, da sie die Ausstaffierung des Bildes mit allerlei historischem und phantastischem Beiwerk begünstigte. (Wirken des

hl. Nikolaus von J. Zeiller in Elbigenalp; Verurteilung des hl. Laurentius von demselben in Büchelbach; Legende des hl. Gallus von F. A. Zeiller in Weer Taf. 45, des hl. Magnus von demselben in Ranggen, des hl. Franz Xaver von demselben in Straßen; des hl. Pankraz von A. Zoller in Telfes, des hl. Ulrich von demselben in Obertilliach, des hl. Donat in Patsch; des hl. Nikolaus von Mölk in Hall; der hl. Helena von F. A. Zeiller in Brixen; Tod des hl. Dominikus von Chr. Mair in Innichen u. a. m.). Den freiesten Spielraum boten aber der dekorativen Phantasie dieser Maler wohl die allegorischen, symbolischen und dogmatischen Darstellungen, die jetzt erst voll in die Blüte schossen: die Anbetung des Lammes (F. A. Zeiller in Taisten, A. Zoller in Schmirn, Giener in Thaur), die Verehrung des Altarssakramentes (A. Zoller in Obertilliach, J. A. Zoller in Niedervintl, J. A. Puellacher in Untermais), der Triumph der christlichen Religion (J. Zeiller in Elbigenalp), die Huldigung aller Stände vor Maria (J. A. Zoller in Mutters), Maria als Zuflucht der Kranken und Bedrängten (Mölk in Sterzing, Kirchebner in Inzing, Henrici in Bozen) und ganz besonders die viel dargestellte «Austeilung des Rosenkranzes» (A. Zoller in Telfes Taf. 37, J. A. Zoller in Niedervintl Taf. 40, Mölk in Sillian), die stets zu einem Aufmarsch von Typen und Kostümen jeglichen Standes und Volkes benützt wird.

Die Kirchen, in denen die Deckenbilder dieser Meister Platz fanden, boten in der Mehrzahl der Fälle eine Reihe von Flachkuppeln oder doch mindestens eine derartige Kuppel vor oder über dem Chor als Malfläche dar: hier konnten dann solche Stoffe zu ausführlichen, figurenreichen Rundkompositionen gestaltet werden. Wo es nur angeht, kehren dann die prunkvollen Säulenhallen, die breiten Prachttreppen, die vasengeschmückten Balustraden wieder, in kühnen Untenansichten zu Häupten des Beschauers aufgetürmt. Das Bild kann nicht genug angefüllt sein mit Personen in den verschiedenartigsten Kostümen. Der Haupthandlung wohnen, wo es sich nur machen

läßt, ganze Reihen von Neben- und Füllfiguren, zum Teil noch an ihr teilnehmend, zum Teil auch bloß als müßige Zuschauer bei, nur bestimmt, ihre fesselnde Erscheinung, ihren vielfarbigen Aufputz zur Schau zu tragen. Die Zeitmode mischt sich mit orientalischen Kostümen und auch ganz phantastischer Kleidung: bei jenen festlichen Szenen besonders begegnen immer wieder die Edelleute in Perücke, Halskrause, Frack und Degen; die Hofdamen in großem Decolté, mit perlendurchflochtenen Frisuren, mit langen Schleppen; die würdevollen Orientalen in edelsteinbesetztem Turban und betreßtem Rock, die Mohren in gestreiftem Seidenkaftan; in den entlegeneren Teilen der Halle gesellen sich dazu dann noch allerlei Wachen und Diener, Sklaven und Pagen, Bettler und Zwerge. (F. A. Zeiller in Taisten, Ranggen Taf. 44; Anton Zoller in Telfes Taf. 37; Josef Anton Zoller in Niedervintl Taf. 40 und St. Siegmund; Mölk in Hall und Sterzing). Alles ist auf das Kostbare und Prächtige zugeschnitten. Selbst die heiligen Figuren erscheinen gerne in besonderem Staat: die Engel haben jetzt vielfach Perlen im Haar, goldene Brustgürtel, kunstvolles Geschnür als Fußbekleidung (Anton Zoller in Gschnitz Taf. 36, 38 u. a. a. O.). Wie die Herren der Welt im ganzen Glanze ihres Reichtums, ebenso nachdrücklich werden die Niederen und Armseligen in ihrer Dürftigkeit, ihrem Elend, ihrer Entstellung geschildert (J. Zeiller in Büchelbach, Mölk in Sterzing und Hall, Kirchebner in Inzing). Nicht minder üppig sind die Vorgänge ausgestattet, die in freier Natur spielen: dann umgibt den Bildrand im Voll- oder Halbrund eine motivenreiche Landschaft, in der sich Heimisches und Exotisches ebenso bunt mischen, wie Typen verschiedener Erdteile unter den Figuren: bald sind es Parklandschaften mit Marmortreppen und Springbrunnen (F. A. Zeiller in Brixen), bald romantische Wildnisse mit steilen Felsen und hohen Bäumen (F. A. Zeiller in Stams), besonders gerne südliche Landschaften mit Palmen und Agaven, Tempeln und Obelisken (F. A. Zeiller in Taisten, Windischmatrei, Büchel-

bach, J. A. Zoller in Schmirn). In dieser Umgebung tummelt sich dann wieder vornehmes und geringes Volk, Bürger und Soldaten, hier Asiaten und Indianer in ihrer fremdartigen Erscheinung, dort gesittete Europäer im Putz des Rokoko. In solchen Szenen wird die religiöse Darstellung oft von all der Fülle des Landschaftlichen und Zuständlichen fast erdrückt.

Aber auch die einfachen Geschichten in den kleineren Feldern, die bei Stichkappengewölben an die Stelle der Kuppelkompositionen treten oder neben diesen die Ecken und Zwickel füllen, werden gerne mit besonderem Aufgebot von Phantasie erzählt. In ihnen macht sich bei den deutschen Meistern namentlich die Neigung zum Gemütlichen und leicht Humorvollen breit. Ungemein behaglich malt Franz Anton Zeiller in Windischmatrei das Beisammensein der hl. Familie in Josefs Werkstatt aus: Maria sitzt am Spinnrocken, scheint sich aber auch mit Spitzenklöppelei zu beschäftigen, da auf einem Schemel zu ihren Füßen ein Klöppelkissen liegt; neben ihr kehrt eine Magd die Späne von Josefs Hobelarbeit zusammen; dieser aber rastet ein wenig von der Arbeit und beginnt, sein Beil noch in der Hand haltend, mit den beiden Frauen ein Gespräch. Und mit einem Anflug von Humor charakterisiert Zeiller ebendort in der «Vermählung Marias» Josef als unterwürfigen Bräutigam der hohen Frau, die ihrerseits selbstbewußt lächelt; Jungfrauen in aufgeschürzten Gewändern und Knaben mit blühenden Stäben umstehen die Handlung[1]. — Noch anmutender klingt diese idyllische Seite wiederholt bei den beiden Zoller an. In den von ihnen ausgemalten Kirchenräumen umgeben die Hauptbilder am Deckenspiegel gerne kleinere Malfelder, welche die Leibungen der Archivolten schmücken, zwischen die Wandpilaster hineingesetzt oder friesartig in der Voute angeordnet sind. Und hier gleitet dann das Pathos der Mittelbilder in ein ergötzliches Genre hinüber und lebt

[1] Vgl. Semper, Wanderungen S. 66 f.

jener intime Geist auf, der, wie wir schon mehrmals hervorheben konnten, sich durch alle Stadien der barocken Malerei fortsetzt und besonders in der ländlichen Kirchenmalerei immer wieder anklingt. Nirgends geschieht das köstlicher als in dem reizenden Rokokokirchlein zu Gschnitz, wo Anton Zoller um das große Mittelbild, die Himmelfahrt Marias, in der Deckenkehle eine Anzahl von kleinen Szenen aus dem Marienleben anreiht. Beim Tempelgang ist die kleine Maria aufgeputzt wie ein Dorfmädchen zur Firmung. Auf den Weg zur «Heimsuchung» hat sie sich, nun eine aufgeblühte hübsche Jungfrau mit kleinen schwarzen Augen, einen breitkrempigen Strohhut aufgesetzt, der, mittels eines Bandes unter dem Kinn festgehalten, ihre Stirne malerisch beschattet; geschämig neigt sie vor der älteren Elisabeth das Köpfchen und gibt ihr freundlich die Hand; hinter ihr kommt Josef mit breitem Filzhut, derbem Stock und Rucksack. Mit herkömmlicher Drastik sind dann auch die Schriftgelehrten um Jesus im Tempel als schulmeisterliche Typen geschildert, nicht ohne das alte Motiv, daß einer der zopfigen Alten sich den Kneifer vor die Augen hält und durch ihn kurzsichtig auf das Buch herabsieht. Der Meister dieser Bilder ist es denn auch, der, meines Wissens als der erste unter den Tirolern, die Bauern und Bäuerinnen seiner Heimat in die Deckengemälde eingeführt hat. Tiepolo ist hierin allerdings gleichfalls vorangegangen, indem er in der Villa Valmarana ländliche Szenen mit italienischen Genrefiguren malte. Zoller hat dies Beispiel ins Lokale übertragen. Im großen Kuppelbild der Pfarrkirche zu Telfes im Stubai (Taf. 37) mischen sich unter die Fürsten und Ritter, Edelleute und Hofdamen, Türken und Mohren, die in großer Zahl auf den Balkonen und Logen des gemalten Säulenbaues der «Austeilung des Rosenkranzes» beiwohnen, auch Tiroler Landleute: Männer mit kraushaarigen, glattrasierten Tiroler Bauernköpfen, in der grünverbrämten kurzen Joppe, der roten Weste, dem breiten, gestickten Gurt; Bäuerinnen in weißblinkenden Hemd-

ärmeln, blauem Schnürmieder, weißer Schürze vor weitfaltigem, blauem Rock. Auch im Chorbilde zu Mutters stehen Tiroler Bauern vor der Madonna und natürlich sind auch die Bauernheiligen Isidor und Notburga im Deckenbilde zu Schmirn in Tiroler Tracht dargestellt. Diese Motive haben sich auf den jüngeren Zoller vererbt: auch er bringt in seiner «Austeilung des Rosenkranzes» in Niedervintl (Taf. 40) eine Bauernfamilie an und auf dem Bilde «Josef als Fürbitter der Armen und Kranken» zu Absam erscheinen der Landmann, der, auf einen Krückstock sich stützend, dem Fürbitter naht, und die Frau, die mit ihrem Kinde auf dem Schoße gleichfalls dessen Gunst erfleht, wiederum in der Tracht des Landes. Matthäus Günther hat es, wie schon bemerkt, in einem Spätwerke, der «Huldigung aller Stände vor Maria» in Grins nicht verschmäht, diesem Beispiel zu folgen. So bereitet sich in gewissem Sinne das tirolische Bauernbild des 19. Jahrhunderts in den genrehaften Anwandlungen der barocken Deckenmaler des 18. Jahrhunderts vor.

Die Einführung so mannigfacher Typen, so vielfältiger Züge der Schilderung und Erzählung, die ganze stoffliche Fülle gibt dem barocken Deckenbilde der Höhe des 18. Jahrhunderts das Reichhaltige und Abwechslungsvolle, Heitere und Festliche, anziehend Phantasievolle, wodurch es trotz der häufigen Mängel im einzelnen fast immer zu fesseln vermag. In die Kirchenmalerei kam damit freilich ein etwas irdischer Zug, ein theatralischer Einschlag; aber diese weltlich-bühnenhafte Auffassung stellte der gegenständlichen Erfindung ungemein leichte Bedingungen und schuf vor allem ein weites Feld für echt malerisch-dekorative Qualitäten. —

Auch der Figurenstil selbst ist um die Mitte des Jahrhunderts in voller Wandlung begriffen. Das barocke Formenideal weicht auf der ganzen Linie dem des Rokoko. Einzelne ältere Meister kommen noch mit der barocken Fülle und Wucht der Gestalten auf die Höhe des Jahrhunderts herauf.

Der ältere Zoller folgt, wie schon erwähnt, in seinen Frühwerken noch einer weit mehr barocken Prägung seiner Gestalten und behält sie auch später, besonders in den Hauptbildern, wo es ihm auf großzügige dekorative Wirkung ankommt, bei: er zeichnet stark und voll gebildete, breit gelagerte und reich bewegte Figuren und setzt sie gedrängter ins Bild, als es schon bei seinem Sohne der Fall ist. In jenen genrehaft erzählenden Kleinbildern hingegen geht er zunehmend auf das Zierliche und Feine aus (Taf. 36). Gerade an diese letztere Schwenkung knüpft dann der jüngere Zoller an, der mit seinen schlankeren, eleganteren, ein wenig gezierten Gestalten schon ganz der Zeitrichtung des Rokoko angehört. Auch beim älteren Jakob Zeiller spürt man noch einen Nachklang Trogerscher Kraft und Bewegung; doch steht er dem Barock entschieden ferner als Anton Zoller. Ganz und gar rokokomäßig ist die Figurenwelt des jüngeren Zeiller, dessen Stil sich dann besonders auf die Lokalmaler des Oberinntales übertragen hat: es sind dünne, hagere, oft schon schwächliche Figürchen mit kleinen Köpfen, zierlichen Händen, langen Gliedern; sie sind nicht mehr üppig und gerundet, sondern spitzig und gestreckt, nicht allzu bewegt und posierend, vielmehr in steifer und gespreizter Stellung, oft schon von etwas gedrehter Grazie und affektiertem Empfindungsausdruck.

Die barocke Vollfüllung des Bildfeldes in eindrucksvoll rhythmischer Anordnung, in mächtigen Kontraposten weicht jetzt einer gewissen Lockerheit und Unregelmäßigkeit der Komposition, einer spielerischen Zwanglosigkeit und Leichtigkeit. Man liebt reizvolle Lücken im Zusammenhang der Gruppen und auch die Gruppen für sich werden gerne frei gestellt und unsymmetrisch angeordnet. Das Aufbauen der Figur, der Gruppe, der ganzen Komposition nach formal-plastischen Grundsätzen, das im Barock noch vorherrscht, ist bei manchen der Rokokomaler entschieden im Schwinden und macht malerischen Fleckenwirkungen Platz. Ohne Zweifel ist auch hiefür Tiepolos Kunst, sei es unmittelbar, sei es mittelbar, das stärkste Vor-

bild gewesen. Das kecke, flüchtige Hinwerfen der Gestalten, das Verdecken und Verhüllen einzelner ihrer Teile, der unruhige, zerrissene Kontur, die scharfen, zackig verlaufenden Lichtgrenzen, das Zerschneiden des plastischen Zusammenhanges durch eigensinnig darüberlaufende Schatten: von all dem findet sich ein gutes Stück bei den jüngeren Meistern, bald deutlicher, bald schwächer. Und selbst von dem freien Pinselstrich, der breiten Malweise, die Tiepolo zu einem der Vorläufer des Impressionismus machen, ist auf einzelne der vorgeschrittensten Tiroler etwas übergegangen. Wir konnten es bei Günther bemerken; aber es findet sich auch bei den Zoller. Der alte Zoller modelliert im allgemeinen weich gerundet; doch setzt in den kleinen Nebenbildern auch bei ihm manchmal die Kühnheit des Strichs in Erstaunen: so in einzelnen Figuren jenes «Jesus unter den Schriftgelehrten» in Gschnitz. Sein Sohn Josef aber geht je später desto mehr zu einer fleckigen, tupfenden Manier über: namentlich die Gewänder, aber auch die Hände, die Gesichter modelliert er anstelle weich verlaufender Abtönungen durch breite, keck aufgesetzte Striche und Hiebe, in einer Technik, die der modernen Valeurmalerei gleicht. Man sehe auf dies hin die zeichnerisch nicht immer glatten, aber malerisch hoch entwickelten Bilder in Oberpettnau (Taf. 43), man sehe auf der «Anbetung der Könige» in Abfaltern (Taf. 42) den gestreiften Mantel des Mohren, das Kleid des links stehenden Königs, die Hände des Mannes mit der Kiste und auch den Kopf des knienden Weisen an.

Bei den Rokokomeistern nimmt eben das eigentlich malerische Durchgestalten des Deckenbildes in jeder Hinsicht zu. Jene stofflich bunte Zusammensetzung selbst hat im Grunde den malerischen Reichtum des Gemäldes zum Ziele; Figuren, Gewänder, Requisiten, Architektur, Landschaft sind — wenigstens bei den bedeutenderen Malern — die zusammengehörigen Elemente einer als Ganzes empfundenen Farbensymphonie. Nach diesem Ziele vervollkommnen sich die Mittel schon vor der

Höhe des Jahrhunderts und dann mehr noch in der folgenden Zeit in immer steigendem Maße; das ausgesprochen koloristische Gestalten wird in der Rokokoepoche allmählich zu einem selbstverständlichen Gemeinbesitz; gewisse Feinheiten und Künste erscheinen schon als Handwerksgut, das sich überall, selbst oft bei den Geringeren und Geringsten wiederfindet.

Eine besondere Verfeinerung erfährt die Färbung als solche. Und wieder kann man den Uebergang von der barocken Grundstimmung zu der des Rokoko wahrnehmen. Wir sahen, wie im 17. Jahrhundert bei den meisten unserer Maler eine schwere, bunte, im ganzen warme Färbung vorherrschte, bei welcher kräftige, oft schon grelle Lokaltöne nebeneinandergesetzt wurden und besonders Ocker und Blau am häufigsten den farbigen Grundcharakter des Bildes bestimmten. Man sieht dann diese etwas derbe und rauhe Zusammensetzung allmählich schwinden. Schon bei den Waldmann setzte schließlich eine größere Feintönigkeit und Mischfarbigkeit ein. In den Malereien Jakob Zeillers ist der Nachklang jenes barocken Kolorits noch deutlich wahrzunehmen: die große Ettaler Kuppel etwa zeigt im Gewölk des Himmels noch das Vorwiegen des derben Ockertons, aus dem dann an einzelnen Stellen ziemlich scharfes Blau heraustritt[1]. Je näher gegen die Mitte des Jahrhunderts, desto mehr gewinnt dann eine allgemeine Aufhellung die Oberhand, dem Geschmack des Rokoko entsprechend und doch wohl wieder in besonderem Grade durch Tiepolos und seiner Schule Beispiel eingeleitet. Es kommt eine leichtere, luftigere, zartere, im ganzen eher kühle Farbenstimmung auf; etwas Aquarellartiges kommt in die Färbung der Deckenbilder. Schon Troger war, wie wir hörten, in seinen Brixner Fresken in diesen Weg eingeschwenkt. Günther, sein Schüler Holzer und dessen Zögling Franz Anton Zeiller bilden dies frische,

[1] Vgl. auch Tietze (Oesterr. Kunsttopogr. 5. Bd. S. LXI) über Jakob Zeillers Fresken in Altenburg.

helle Kolorit immer mehr aus Noch leuchten einzelne Lokaltöne, kapriziös verteilt, aus dem Ganzen heiter hervor; aber die feinen Mischtöne überwiegen. Man ist nun auf aparte Zusammenstellung gebrochener Töne aus, auf raffinierte Nuancierung der Lokalfarbe durch Halbschatten und Reflexe, ja auch schon durch Wechselfarben, hierin wieder den Spuren der venetianischen Farbenvirtuosen folgend, wenn auch oft in ganz eigenartiger Weise.

Die Herausbildung dieser Feinheiten läßt sich besonders an den beiden Zoller beobachten, die in koloristischer Hinsicht an der Spitze dieser Generation tirolischer Rokokomaler stehen. Der ältere Anton Zoller beginnt noch mit ziemlich vollen, satten, lebhaften Tönen: eine gesunde Kraft, eine flotte Fröhlichkeit herrscht in den Farben der Deckenbilder zu Telfes und Gschnitz. Aber schon die Nebenbilder, in denen ein zierlicheres Arbeiten Platz greift, zeigen zum Teil entzückend feine Nuancen: der «Englische Gruß» in Gschnitz (Taf. 36) ist, was verfeinerte, durch Lichter und Reflexe abgetönte Farben betrifft, ein erlesenes Meisterstück. Später ergreift die helle Feintönigkeit auch die großen Bilder immer mehr. Sein Sohn Josef Anton arbeitet von vornherein mehr in hellen gebrochenen Tönen und entwickelt sich dann zu einem Kolorit von äußerster Zartheit und gewähltester Mischung. Während er in der Sicherheit der Zeichnung, dem gerundeten Fluß der Bewegungen, der Breite der Komposition immer hinter seinem Vater zurückgeblieben ist, erreicht, ja übertrifft er ihn schließlich auf diesem koloristischen Gebiete und in seinen späteren Werken zu St. Siegmund, Abfaltern, Neustift, Oberpettnau lassen die wirklich bestrickenden malerischen Qualitäten hinwegsehen über die bis zuletzt nicht ganz abgestreiften Mängel der Gesichts- und Körperzeichnung, eine gewisse Steifheit der Stellung und Ungelenkigkeit der Gesten. Es ist ein Gewebe von lauter diskreten Halbtönen, zu welchem die Entwicklung bei diesem Meister hindrängt. Schon die gemalte Architektur, aus grauen,

grünlichen und Lilatönen aufs feinste zusammengesetzt, so recht dem Feingefühl des Rokoko für lichte, hellgestimmte Innenräume entsprechend, bildet bei ihm, je später, desto mehr, einen Fond von größter Zartfarbigkeit. Der Himmel, bei den älteren Meistern oft in so derben ockerigen, rötlichen und bräunlichen Tönen gehalten, schaut jetzt in luftigstem Wasserblau, von wunderbar leichten, flaumigen, rosigen Wölkchen durchschwebt, zu den Fensteröffnungen herein. Das Karnat der Figuren, einst durch stark bräunliche und rostrote Auftragungen modelliert, ist jetzt hell und weich, von zarten grauen Schatten und feinen weißlichen Lichtern belebt. Am meisten zeigt sich die Verfeinerung in den Gewändern. Sie ergehen sich beim jüngeren Zoller in den kapriziösesten Verbindungen pikanter Mischtöne. Da gesellt sich Olivgrün zu Ziegelrot, Braun zu Lila, Grün zu Blau, Hellgrün zu Violett, Orange zu Hellmoosgrün, Graugrün zu Rot, Dunkelblau zu Rotviolett, Hellpurpur zu Hell-Wasserblau, Grünblau zu Karmin. Man findet in den Kleidern der Frauen oder in den Flügeln der Engel Reihen wie: Rotbraun-Olivgrün-Rosenrot; Hellmoosgrün-Braun-Ziegelrot; Oliv-Hell-Lila-Violett; Gelbgrün-Orange-Hellblau; Hellgraugrün-Dunkelgraublau-Indigo. In der Wiedergabe des Stofflichen der Gewänder, der Teppiche, der Vorhänge sind die Zoller überhaupt höchst meisterlich; die Gewänder schillern wie Seide oder Atlas; die wechselnde Erscheinung des Musters in gefalteten Stoffen, im Spiel von Licht, Halblicht, Schatten wird mit größter Finesse durchgearbeitet. Das Changement der Stoffe ist den Zoller nicht unbekannt: man findet Lilastoffe, die nach Grün, blaue, die nach Rosa, hellrote, die nach Gelb hinüberspielen. Dies alles wird noch durch den Fall des Lichtes abgestuft. Die einzelne Farbe ist reich nuanciert; Halbschatten gehen über Fleisch oder Gewand hin; in keckem Zickzack läuft die Schattengrenze durch die Figur; die höchsten Büge der Falten oder Fransen werden von so hellem Lichte getroffen, daß die Farbe dort in Weiß aufgeht.

Die pleinairistischen Ansätze, die wir — im Anschluß an Tiepolo — bei Günther bemerken konnten, wiederholen sich bei den Zoller; namentlich in den letzten Arbeiten Josef Anton Zollers z. B. in Oberpettnau sind die Farben oft von dichten Scharen weißer Striche in fast pointilistischer Weise bedeckt.

All dies bedeutet das Emporwachsen eines hoch entwickelten malerischen Stiles im Rokoko. Es kommt zu Gesamtbildern von entzückendem Farbenreiz, von wirklich tiepoleskem Raffinement des Kolorits. Ein vorzügliches Beispiel ist gerade Josef Anton Zollers «Anbetung der Könige» in Abfaltern (Taf. 42): bei manchen Unvollkommenheiten der Zeichnung ein Werk von größter koloristischer Feinheit, in Kleinbuntheit schillernd wie eine Seidenstickerei. —

Wie entwickelt sich nun schließlich bei diesen Rokokomeistern das illusionistische Problem fort, das im eigentlichen Mittelpunkte unserer Betrachtung steht?

So reich sich die Freskomalerei nach der stilistischen und malerischen Seite noch weiter entfaltete: der Höhepunkt in der Durchbildung des illusionistischen Gedankens war doch um die Mitte des Jahrhunderts erreicht und in der späteren Zeit neigt sich die Entwicklung eher zum Abstieg. Die reinste Gestalt hatte das raumerweiternde Deckenfresko in den Fresken besonders Baronis und Trogers erreicht, in denen sich das folgerichtige System Pozzos, in die Deckenöffnung überzuleiten, mit den völlig ausgereiften Mitteln, den in ihr vorgespiegelten Luftraum weit, hoch und licht erscheinen zu lassen, verbunden hatte.

Es ist eine bekannte Erscheinung der Kunstgeschichte, daß ein mühsam bis zur strengsten Richtigkeit ausgebildetes System sich nicht allzulange in seiner Reinheit erhält. Die nächste Generation schaltet mit dem Gefundenen sicher, aber auch schon frei. Der ursprüngliche Sinn wird nicht mehr ganz beachtet, ein spielerischer Geist ändert die äußerlich noch lange beibehaltenen Formen unbekümmert um ihr eigentliches Wesen um.

Hiefür ist der Weitergang der Deckenmalerei in unserem Lande ein typisches Beispiel. Pozzos System war der konsequenteste Ausdruck des barocken Strebens nach machtvoller Vereinheitlichung und Vergrößerung des Kirchenraumes, der Zusammenfassung des ganzen Innenschmuckes unter einen einzigen Gedanken gewesen: die Seitenwände unmittelbar in eine Deckenöffnung ausgehen zu lassen und in dieser die himmlische Vision zu zeigen. Schon der Stimmung der nächsten Zeit galt dies Ziel nicht mehr so unbedingt als das höchste. Der monumentalen Größe des Gesamteindruckes wurde der dekorative Reiz der Einzelerscheinung bis zu einem gewissen Grade wieder vorgezogen. Wichtiger als die strenge Folgerichtigkeit des Systems war dem neuen Geschlecht die graziöse Leichtigkeit der schmückenden Wirkung: das mußte sofort wieder die nach Deckenteilung hindrängenden Kräfte stärken, die in der barocken Vereinheitlichung schon fast untergegangen waren. Wir haben schon auf den wichtigen Umstand hingewiesen, daß die in ihrem dekorativen Reiz schier unwiderstehliche Ornamentik des Rokoko der Stukkatur zu neuer Blüte verhalf. Die Pozzeske hatte sie fast völlig aus ihrer früheren Rolle verwiesen; jetzt gewinnt sie wieder an Terrain. Sie beginnt die alleinherrschende Malerei wieder einzuschränken und allmählich das sinnvolle Gebäude des auf der Höhe der Barockzeit entstandenen Deckengemäldes zu unterhöhlen. Die schweren, aus den Wänden in das Deckenbild hinaufführenden, gemalten Architekturglieder des pozzesken Systems entsprachen nicht mehr der von den Rokokokünstlern gewollten Innenstimmung. Leichten Herzens gab man sie wieder zugunsten von Rahmungen auf, an denen sich das fröhliche Leben des neuen Stukkoornaments entfalten konnte. Eine gefällige Verstreuung einzelner Malfelder gewann wieder wie im 17. Jahrhundert an Boden, ein heiteres Nebeneinander von Malerei und Stukkatur fand mehr als jene barocken Malerbauten Beifall und in der Tat führte die feinsinnige Zusammenstimmung

dieser beiden Elemente in den Rokokokirchen gleichfalls zu Interieurwirkungen von allerhöchster künstlerischer Art.

Wir haben oben gezeigt, wie von Süddeutschland her die Rokokostukkatur, die dort zu selbständiger Pflege gekommen, dem eben von Italien aus vordringenden pozzesken Deckengemälde entgegentrat. So kam es, daß dieses in seiner strengsten Form in Nordtirol nur wenig Boden fassen konnte: fast nur Trogers Fresken in Brixen bedeuten seine volle Anwendung. Die Asam und Günther hatten es, mit Stukkatoren enge zusammenarbeitend, mit deren bestrickenden Erzeugnissen verbunden und so war jener Kompromiß entstanden, der, in ihren Werken durch ganz Tirol verbreitet, eigentlich die für die nächste Zeit in Nordtirol herrschende Form der Kirchenausmalung wurde.

Wenigstens im Deckenbilde selbst war indes bei Asam und anfangs auch noch bei Günther das Wesen der pozzesken Scheinarchitektur gewahrt. Aber schon in den späteren Arbeiten Günthers nach der Mitte des Jahrhunderts wurden, wie wir sahen, die Oeffnungen in einer Weise ausgeschnitten und eingefaßt, die der Illusion der Raumerweiterung widersprach, und Scheinbauten hinaufgemalt, die in dieser Form dort nicht stehen konnten: es kam zu einer spielerischen Weiterbildung des pozzesken Gedankens. Bei den einheimischen Malern nun, die zur Zeit von Günthers späteren Arbeiten im Lande tätig sind, findet sich dieselbe Erscheinung und greift zunehmend um sich.

Noch lange behalten auch bei ihnen die architektonischen Perspektiven Pozzos ihre Geltung. Namentlich die kühn über die scheinbare Deckenlücke aufgetürmte Kuppelhalle mit dem balustradengeschützten Umgang und der vorne in der Mitte angebrachten Treppe bleibt beliebt, um so mehr, als sie ja der theatralischen Inszenierung des heiligen Vorganges zugute kam: ja man darf sagen, daß diese Säulenrotunden, wohl eben unter dem bayrischen Einfluß, spezifisch für das tirolische Kuppel-

bild wurden. Die Werke der Zeiller und Zoller, Anton Puellachers (Mais), Christof Mairs (Schwaz), Adam Mölks (Hall, Sterzing) bieten eine Fülle von Beispielen dafür.

Bei keinem dieser Maler findet man die Scheinkuppelhallen so reich ausgestattet, wie bei Franz Anton Zeiller: so in den Kuppelbildern zu Taisten, Ranggen (Taf. 44), Weer (Taf. 45). Immer sind sie, wie bei Asam und Günther, in Rokokorahmen gefaßt, deren Endigungen dann in die Malerei hineinspielen; und wie bei jenen, ist der Betrachter nicht gerade unter der Mitte der Kuppel angenommen, sondern hat sie etwas vor sich, so daß Stufenbühne und Säulenstellungen nur auf der einen, gegen den Altar hin liegenden Seite bis oben sichtbar werden, gegen die Rückseite hingegen verschwinden; der Kuppelschluß aber kommt noch ganz mit ins Bild, nur wird er gerne vollständig in Wolken gehüllt, auf denen die Gottheit in den Raum hereingeschwebt ist. Es sind ungemein reich gegliederte, prächtig geschmückte Hallen, die Zeiller da vorzaubert. Aber gerade hierin zeigt sich im Grunde das Spielerische. Denn während bei den früheren Meistern die gemalten Säulenstellungen noch ein glaubhaftes Verhältnis zu den wirklichen der Kirchenwände einhielten, sind sie hier viel dichter gehäuft, zugleich aber viel zierlicher gebildet, als es die Uebereinstimmung mit dem tatsächlichen Kircheninnern zuließe: was sich dort droben den Blicken enthüllt, verrät sich von vornherein nur als ein Phantasiegebilde, als ein Kartenhaus. Das Interesse der Illusion tritt ganz zurück; ausschlaggebend ist das Bestreben, das bisher Gebotene an Pracht und Reichtum zu übertreffen. Es kommt noch ein Moment hinzu, das wir ebenfalls schon bei Günther beobachteten: in Ranggen, wie in Weer öffnet sich die Kuppelhalle in der Mitte zu weit zurückreichenden Nebenräumen, zu einer Flucht weiterer Kuppelhallen, in die sogar der Hauptvorgang hineinspielt, die aber als wirkliche Aufbauten ganz undenkbar wären. In Taisten (Vermählung Marias) ist es vollends eine nach hinten in immer

neuen Bogenstellungen sich verlierende Säulenhalle, welche in der Deckenöffnung sichtbar wird; den Abschluß nach oben, wie die Fortsetzung nach den Seiten verhüllt der Maler wohlweislich in Wolken: er gibt uns über die Art, wie dieser Bau der Kuppelöffnung aufgesetzt sein könnte, keine nähere Rechenschaft mehr. Es handelt sich nicht mehr um Scheinbauten, die man sich dort droben vorstellen könnte; der Weg zurück zu bloßen architektonischen Hintergründen ist beschritten.

Ganz ähnliche Erscheinungen trifft man namentlich auch bei Adam Mölk, z. B. in der Pfarrkirche zu Hall. Es kommt dazu, daß sich oft auch die Konvergenz der perspektivischen Linien vermindert: die Architekturen haben schon mehr den Charakter von Veduten.

Besonders bezeichnend ist auch hier die Entwicklung bei den beiden Zoller. Anton Zoller hat das große Hauptkuppelbild zu Telfes (Austeilung des Rosenkranzes), das erste Werk, welches er seit der endgültigen Verlegung seines Wohnsitzes nach Tirol ausführte, noch streng im Sinne Pozzos aufgebaut (Taf. 37). Hier ist sogar die Stukkatur vollständig ausgeschaltet: die Wand endet unmittelbar in eine balustradenumgebene Oeffnung, über welcher vier mächtige Pfeilermassen, zwischen sich Ausblicke in die freie Luft gestattend, eine Kuppel halten. Die Anlehnung an Pozzos Muster ist offensichtig. Nur fügt Zoller noch ein weiteres Motiv ein: unter der Balustrade ist beiderseits scheinbar je eine breite Loge vertieft, die nun die Anbringung noch weiterer Genrefiguren erlaubt. Auch hier ist die Scheinkuppel etwas von vorne gesehen; doch ist auch von den hinteren Säulenbündeln wenigstens je eine Säule sichtbar, in kühnster Perspektive gezeichnet, wie senkrecht über dem Beschauer ansteigend. Der ganze Bau hat aber eine durchaus überzeugende Schwere und Größe und konnte in dieser Gestalt wirklich dort errichtet sein. Dieses Fresko gehört neben denjenigen Trogers zu den Werken, in welchen das System Pozzos am reinsten durchgeführt erscheint.

Auch der jüngere Zoller bleibt in einem seiner früheren Werke, der höchst reizvollen Ausmalung der Frauenkapelle bei St. Siegmund, in den Grenzen des Vortäuschbaren. Den Raum deckt hier eine wirkliche Oktogonkuppel und der Maler begnügt sich, in der größeren oberen Hälfte der Malfläche eine leichte, zierliche Rokokodekoration in Weiß und Gold auszustreuen. Im unteren Streifen aber täuscht er ringsum Oeffnungen vor, die durch Pfeilermassen in jeder Kante des Achtecks voneinander getrennt und nach vorne wieder durch ein öfters unterbrochenes Geländer eingefriedet sind: so gewinnt er in müheloser und graziöser Weise die Abteilungen, in denen er nun die einzelnen Handlungen der Geschichte von König Ahasver und der schönen Esther spielen läßt. Es ist eine Anordnung von größter Einfachheit und Anmut.

Neben solchen Lösungen gehen aber viel freiere einher. Namentlich ist dies der Fall, wenn es sich nicht um Ausmalung von Kuppelflächen handelt, sondern um Bilder auf dem Spiegel der Langhausdecke. Hier treten die Gemälde auch bei den Zoller meist in mannigfach geschweifte Rahmen hinein und sind vielfach von Nebenbildern begleitet: die Stukkatur tritt in ihre Rechte. In solche Schnörkel eingefaßte Bilder wirken von vornherein nicht als Oeffnungen, sondern als Malwerke. Nichtsdestoweniger blickt man durch sie in kühne, für die Untenansicht gemalte Scheinarchitekturen hinauf: noch immer entwickelt sich die Szene auf Treppen und bauen sich über ihnen Säulenordnungen und Kuppelgewölbe auf. Aber es geschieht nun mit einer neuen Freiheit. Vor allem wird sozusagen nur ein schmaler Abschnitt des über der Oeffnung gedachten Baues gegeben; der Rest entzieht sich gleichsam durch die Enge der Oeffnung dem Blicke. Um das seitliche Verschwinden vollends zu bemänteln, dient ein Draperie, die oben, manchmal auch auf den Seiten zwischen Architektur und Rahmen eingeschaltet ist. So macht es Anton Zoller im Chorbild zu Gschnitz (Kommunion der hl. Magdalena, Taf. 38) und wieder im

«Abendmahl» zu Obertilliach (Taf. 39): in dem letzteren sind z. B. von einer arkadenumstandenen Kuppelhalle nur eine einzige Arkade und gerade noch die Ansätze der darauffolgenden zu sehen; die Höhe verschleiert ein Vorhang. Der jüngere Zoller stellt in das Ovalfeld, in welches er zu Neustift ein «Pfingstfest» (Taf. 41) zu malen hat, noch eine echt pozzeske, in die Luft ausgehende Rotundenarchitektur hinein; aber man sieht nur einen verhältnismäßig geringen Teil und auch nicht eigentlich ein allmähliches Auslaufen desselben gegen die Seiten hin: fast plötzlich schneidet der Rand den weiteren Verlauf des gewaltigen Rundbaues ab[1]. Auch das pozzeske Langbildmuster wird in dieser partiellen Ansicht angewendet: so von Josef Zoller im «Abendmahl» zu Absam. Auf Anton Zollers Bild «Verehrung der Monstranze» in Obertilliach steigen, nicht im Halbrund, sondern in ganz gerader Flucht, verkröpfte Säulen empor, die dann zum Wolkenhimmel ausgehen; es ist wie ein bloßes Stück einer Pozzoschen Scheinquerwand für Langhausgemälde.

Diese gleichsam unvollständig dargestellten Scheinarchitekturen werden dann bei Josef Anton Zoller auch noch unregelmäßig ins Bild gesetzt. Schon sein Vater hat dies in dem erwähnten Chorbild zu Gschnitz (Taf. 38) versucht, ist aber dann wieder zu symmetrischer Einfügung zurückgekehrt. Beim Sohn wird es fast zur Regel. In der «Austeilung des Rosenkranzes» zu Niedervintl (Taf. 40) bringt er innerhalb des in lustigen Schnörkeln eingerahmten Bildes eine ganz an Pozzos Vorbilder anklingende architektonische Einfassung an, bestehend aus einer Querwand mit Oeffnung und zwei Seitenwänden mit verkröpften Säulen: aber die Säulen stehen nicht mehr streng einander gegenüber, die Wände stoßen in ungleichen Winkeln aufeinander und die Querwand ist nicht in die Mitte gestellt. Im Bilde «Verehrung der Monstranze» eben-

[1] Aehnlich J. A. Puellacher in Untermais.

dort sind von ähnlichen Seitenwänden nur noch zwei vorhangumflochtene Säulen beiderseits übrig geblieben. Die Säulengemächer, die derselbe Meister zu Asch und Oberpettnau (Taf. 43) — gleichfalls in geschweift umrahmten Bildern — vortäuscht, sind durchwegs in kecker, sehr reizvoller Weise absichtlich unsymmetrisch aufgebaut: auf der einen Seite ragt etwa eine mächtige Säulenmasse auf, der auf der anderen nichts Gleichwertiges gegenübersteht. Es sind gleichsam zufällige Ausschnitte aus den droben sich weitenden Räumen, die die eingerahmte Deckenlücke uns aufschließt; in ihrer Erfindung und Zeichnung zeigt sich eine schier übermütige Sicherheit der Perspektive.

An allen diesen Erscheinungen wird es klar, daß ein und derselbe Kunstgeist den Stil der Fresken geändert und die Lösung des Deckenproblems gewandelt hat: es ist die freie Ungebundenheit des Rokokogeistes, die Neigung zum Zwanglosen, Unregelmäßigen, Zufälligen, zu spielender Laune und geistreicher Improvisation, die überall durchbricht.

Für Darstellungen, die in offener Landschaft spielen, wird mindestens bei Kuppelbildern die panoramaartige Ansicht weiterverwendet, die uns schon bei Günther entgegentrat. Es wird ein über dem Gesimse oder Rahmen rings umlaufender schmaler Bodenstreifen angenommen, auf dem die Vorgänge spielen [1]. Hier entfalten sich besonders gerne ganze Aufzüge von Gestalten, meist von beiden Seiten gegen die Hauptszene in der vorderen Mitte kommend. In der weiten Mitte weht die Luft und erscheinen auf Wölkchen die Himmlischen. So stellt Franz Anton Zeiller in der Seminarkirche zu Brixen die «Auflegung des Kreuzes», Anton Zoller die «Verherrlichung der Heiligen Isidor und Notburga» in Schmirn dar.

Auch hier aber ist man dann schon früh auch dazu ge-

[1] In ähnlicher Weise wie in Niederösterreich in den Fresken Johann Bergls. Vgl. Weixlgärtner, A. Johann Bergl, Jahrb. der Zentralkommission 1. Bd. S. 331.

langt, in kleineren Malfeldern den Bodenstreifen nicht ganz rund um den Rand gehen, sondern, indem man den Betrachter etwas aus dem Punkte unter der Bildmitte herausrückt, gegen die Seiten verschwinden zu lassen: so etwa beim alten Zoller im «Jüngsten Gericht» zu Schmirn, beim jungen in dem Bilde «Die Apostel am Grabe Mariens» in Asch. Dieser Ausschnitt aus dem Panorama wird nun aber, ebenso wie jener aus den Architekturen, namentlich in viereckigen oder gar länglich aufrechten Bildern vielfach sehr eng genommen und der Beschauer noch mehr exzentrisch gestellt: die Landschaft umfängt dann die Szene wohl noch in einem schwachen Halbkreis, geht aber gegen die Seiten sehr rasch aus. So bei Anton Zollers «Enthauptung des hl. Pankraz» in Telfes, dem «Tode des hl. Sebastian» in Mutters, der «Hinrichtung des hl. Donatus» in Patsch, der «Schlacht bei Augsburg» in Obertilliach. Wird nun der landschaftliche Ausblick noch ein wenig schmaler gewählt, so unterscheiden sich solche Hintergründe der Deckenbilder von solchen der Tafelbilder nur dadurch, daß die Senkrechten sich etwas gegen die Mitte neigen, daß die Figuren noch ein wenig zurückgelehnt erscheinen: wie etwa bei Franz Anton Zeillers «Schaustellung des hl. Kreuzes» in Brixen, Anton Zollers «Verehrung des hl. Lammes» in Telfes und «Himmelfahrt Marias» in Gschnitz, Josef Anton Zollers «Taufe Christi» in Tschötsch, «Glorie des hl. Andreas» und «Anbetung der Könige» in Abfaltern, Puellachers «Auffahrt Marias» in Untermais u. a. m. Das ist im Grunde dieselbe Darstellungsart, welche die Schor und Waldmann am Schlusse des 17. Jahrhunderts pflegten. In solchen Bildern ist auch die Verkürzung meist nur eine sehr eingeschränkte und es kommt daher zu einer fast oder ganz tafelbildartigen Ansicht: so etwa in den Nebenbildern Josef Anton Zollers in Absam oder in den Bildern Adam Mölks in den Nebenschiffen zu Sterzing.

In der dehnbarsten Weise wird so das illusionistische System angewendet; jeder architektonischen Situation, jeder

speziellen Aufgabe wird es angepaßt: hierin steigt die Virtuosität beständig. Vom Standpunkt seiner ursprünglichen Absicht aus betrachtet, treibt das barocke Deckenprinzip aber mit all dem doch seiner Auflösung zu: zurück zum vielteiligen, tafelbildmäßigen Gewölbeschmuck.

Am folgerichtigsten bleiben die Darstellungen von Versammlungen der Heiligen in den Wolken, bei denen der Blick ohne besondere Ueberleitung sofort über dem Rand des Bildes in den Luftraum schweift: so bei Philipp Hallers «Versammlung der Heiligen» in Neustift, Franz Anton Zeillers «Glorie des hl. Magnus» in Weer, Anton Zollers «Versammlung der Heiligen» in Schmirn, Josef Anton Zollers «Krönung der Maria» in Asch u. v. a. Hier bauen sich nach alter Weise die Heiligenreihen in wirkungsvoller Lagerung auf Wolkentreppen in die Höhe. Mit dem wirklichen Raum der Kirche wird dieser Ausblick gelegentlich noch in Verbindung gesetzt, indem da und dort eine Wolke, auch wohl mit einer Figur, über den Rand herausdringt und so in das Kircheninnere selbst herabzuschweben scheint; auch das mutet indes vielfach mehr wie ein traditionelles äußerliches Schnörkelchen an, denn wie die bewußt verfolgte Absicht illusionistischer Ueberleitung.

VII.

DER KLASSIZISMUS.

1. ALLGEMEINES.

Während die Generation der eigentlichen Rokokomaler noch weiterblühte, bereitete sich eine neue Wendung in der Entwicklung der Deckenmalerei vor: gegen das Ende der 60er Jahre machte sich die klassizistische Strömung in der tirolischen Freskokunst geltend. Nochmals ging der Impuls von Italien, diesmal aber von einem deutschen Gelehrten und einem deutschen Maler in Rom aus. Dort rief Winckelmann zu einer Wiedergeburt der Kunst auf dem Wege der Nachahmung der Antike auf und er fand einen begeisterten Mitarbeiter in Rafael Mengs, der, seit 1752 dauernd in Rom tätig, hier die vorbildlichen Werke eines neuen, geläuterten Stiles der Malerei gab. Mengs[1] griff indes nicht ausschließlich und nicht einmal in erster Linie auf die Antike zurück, sondern mehr noch auf die großen italienischen Meister der Hochrenaissance und die Akademiker der Spätrenaissance; er suchte das Beste aus den Besten aller Zeiten zu sammeln und zugleich durch eine strengere Methode und Theorie die solide Grundlage der künst-

[1] Wörmann K., Ismael und Anton Rafael Mengs, Ztschr. für bild. Kunst, Neue Folge 5. Jahrg. (1894) S. 7 ff. — Justi K., Winckelmann. Leipzig (1866). — Mengs hinterlassene Werke, herausg. von M. C. Prange (Halle 1786).

lerischen Arbeit zu schaffen, welche durch die mit genialer Schnelligkeit gestaltenden Rokokomaler nach seiner Meinung zum Verderben der Kunst in Vergessenheit geraten war.

Es kam so zunächst nicht zu einem antikisierenden Stil, sondern zu einem eklektischen Klassizismus. Die vortreffliche handwerkliche Ueberlieferung wurde nicht verlassen und mit ihr blieb auch als wesentlich verbindendes Moment mit der früheren Kunst noch die malerische Gestaltungsweise. Mengs, überhaupt kein Mann stürmischer Neuerungen, sondern zäher Schulung und Selbstzucht, von durch und durch reflektivem und systematischem Geist, wollte nur die wirklichen oder vermeintlichen Auswüchse des barocken und Rokokostiles eindämmen, von Ueberladung, Unruhe und Flüchtigkeit zurücklenken zu Einfachheit, Ruhe und Gediegenheit, gegenüber der Freiheit und Ungebundenheit der Vorgänger Gesetz und Regel zur Geltung bringen.

Weder Winckelmanns Schriften, noch Mengs' künstlerische Werke hätten trotzdem wohl eine solche Wandlung hervorrufen können, wäre ihnen nicht eine gewisse Uebersättigung mit dem Rokoko zugute gekommen, der Geist des Wechsels, der an sich zu allen Zeiten in der Entwicklung der Kunst eine große Rolle gespielt hat, und eine gesellschaftliche und geistige Strömung, deren Wurzeln weiter reichen, als daß sie hier erörtert werden könnten. Der Klassizismus hielt, was angesichts seiner späteren Ergebnisse freilich sonderbar erscheint, seinen Siegeszug durch die Welt als der Erlöser von Künstelei und Unnatur, als der Bringer des Schlichten und Natürlichen, des Echten und Großen.

Es war nach all dem kein plötzlicher Bruch mit der bisherigen Tradition und die Aenderung vollzog sich in ganz allmählichen Uebergängen. So wurde denn auch das große dekorative Fresko in Kirchen wie Palästen weitergepflegt; ja mindestens bei der ersten Generation der neuen Richtung bildete es, wie bei den barocken Künstlern, den überwiegenden und

wertvolleren Teil des Schaffens. Ebenso blieb im wesentlichen die illusionistische Auffassung des Deckenbildes erhalten. Mengs selbst kehrte zwar in seinem berühmten «Parnaß» in der Villa Albani zu Rom in Aufsehen erregender Weise zu rein tafelbildmäßiger Vorführung zurück und forderte damit alle Welt auf, auch in dieser Beziehung auf die klassische Zeit zurückzugreifen und das Deckengemälde wieder als bloßen Flächenschmuck, nicht als Mittel der Raumerweiterung zu verstehen. Allein in seinem mit Unrecht weniger berühmten, künstlerisch weit höher stehenden kirchlichen Deckenwerk, der «Glorie des hl. Eusebius» in der Kirche S. Eusebio zu Rom hat er eine so radikale Abkehr von der Vergangenheit nicht vollzogen. Nicht nur bewegt sich dieses Gemälde gegenständlich völlig innerhalb der herkömmlichen Verklärungsbilder, baut sich in der üblichen Weise in übereinandergeordneten Figurenschichten auf und setzt sich aus den gewohnten, in Verzückung den Wolkenraum erfüllenden himmlischen Scharen zusammen: es gibt sich, obgleich von festem Rahmen eingefaßt, auch noch in der hergebrachten Verkürzung für die Untensicht. Nur herrscht in allem ein neuer Geist der Mäßigung und Läuterung, Klarheit und Ordnung. Die Verkürzungen sind maßvoll, die Bewegungen ruhiger und statt eines dichten Gewoges von Gestalten oder einer launisch unregelmäßigen Verstreuung findet man eine sofort ins Auge springend übersichtliche, nach überlegten Regeln ausgeklügelte Komposition. Die malerischen Qualitäten, welche die Deckenmalerei im Laufe der Entwicklung errungen hatte, sind durchaus gewahrt: das Fresko zeichnet sich durch große Feinheit der Nuancen, durch meisterliche Handhabung des Lichts, durch einen wunderbar weich verschmolzenen Vortrag aus. Nur greift auch in dieser Hinsicht eine gewisse Vereinheitlichung Platz: anstelle des hellen, frischen Bunts der Rokokomeister setzt Mengs eine tiefere, wärmere, auf einen zusammenfassenden bräunlichen Ton gestimmte Färbung. Und vor allem findet man statt der flott und leicht hingeworfenen

Gestalten der Rokokomaler, denen Geschmack und Mode der Zeit die Formen aufgeprägt hatten, nun sorgfältig durchgearbeitete und im Sinne der klassischen Vorbilder veredelte Figuren. Auch der Sturm der Empfindung, die Ausgelassenheit des Jubels ist etwas gedämpft, sie hält sich mehr in den Grenzen schwärmerischer Empfindsamkeit.

Mengs gab hier ein ziemlich erschöpfendes Denkmal, wie er sich nun die kirchliche Deckenkunst vorstellte. Aber man darf den Einfluß dieses besonderen Werkes nicht überschätzen. Mehr als durch solche einzelne Arbeiten wirkte Mengs auf die kommenden Künstler durch seine Methode und durch seine theoretischen Veröffentlichungen. In vielgelesenen Schriften legte er — freilich meist nur längst Bekanntes mit neuem Nachdruck vortragend — eine aus dem Studium der klassischen Vorbilder gewonnene, strenge Kunstlehre dar, die für alles feste Regeln aufstellte: für die Vorbereitung und Durchbildung der Gestalten, für eine geordnete Komposition, für eine gesetzmäßige Verteilung der Farben, für eine sinngerechte Auffassung des Themas. Und er selbst gab bei allen seinen Arbeiten das Beispiel sorgfältigster Vorarbeit für jedes Werk, für jede einzelne Figur, für die kleinsten Nebensachen.

Diese akademische Doktrin und Methode ist es, die hauptsächlich umwandelnd auch auf die Freskenkunst eingewirkt hat. Mit der kecken Ungebundenheit in Gesamtauffassung und Einzelgestaltung war es vorbei. Die neue Lehre verlangte Beschränkung auf das Thema ohne unnötige Abschweifungen, innere Uebereinstimmung von Inhalt und Zweck, eine hohe und strenge Auffassung des Gegenstandes. Damit änderte sich sachte die ganze Inszenierung des Deckenbildes. Mengs war der Antipode Tiepolos. Was dieser in die Deckenkunst gebracht, suchte jener aus ihr zu verdrängen. Die spezifisch spätvenetianische Erzählungsweise weicht unter dem Einflusse der akademischen Grundsätze allmählich aus den Fresken. Die amüsanten Nebenfiguren, die genrehaften Motive, die welt-

lichen Beimengungen, mit denen sich das Deckenbild geschmückt, verschwinden Schritt für Schritt; die prächtigen Kostüme, die bunten Kostbarkeiten, der ganze malerische, phantastische Flitter, den es bisher ausgebreitet, wird verbannt; ja selbst die prächtigen Architekturen, in denen immer die Szene spielte, werden seltener. Die Bilder schränken sich je länger desto mehr auf die eigentlichen heiligen Darstellungen ein und begnügen sich zuletzt auch im wesentlichen mit den gerade durch den Inhalt erforderten Figuren. Der vertrauliche Kontakt zwischen Himmlischen und Irdischen, zwischen Wolkenhöhe und Erdentiefe hört allmählich auf und deutlich überwiegen die Szenen, welche nur in den höheren Sphären spielen. Auch in den Stoffen tritt ein Wandel ein: die bunten Allegorien und motivenreichen Legenden treten zurück, auch die alttestamentlichen Geschichten spielen nicht mehr die frühere Rolle; auf einen engeren Umkreis der bekannteren und wichtigeren Erzählungen der Religion zieht sich die Deckenmalerei zusammen. In all dem lag nach der religiösen Seite hin vielleicht ein Fortschritt; vom Standpunkt der dekorativen Wirkung aus lief das Fresko Gefahr, zu verarmen.

Den Ersatz für den Reichtum des Ganzen suchte die neue Richtung in der Vollendung des Einzelnen. Die klassizistischen Deckenmaler durchliefen alle den Kursus, den der Meister als Muster hingestellt: sie erfüllten sich durch das eifrige Nachzeichnen der Alten mit einem geläuterten Formensinn. Daraus resultierte ein etwas geänderter Figurenstil als eklektisches Ergebnis aus der Nachahmung Rafaels, Michelangelos, der Caracci und der Antike. Eine durchgreifende Idealisierung beseitigte alle früheren Derbheiten und Flüchtigkeiten; die Gestalten sind nun voll reiner Schönheit und würdevoller Haltung; in den Gewändern verdrängt ruhiger, weicher, großer Faltenwurf das frühere Geknitter und Geflatter. Vor allem aber wirkt nun Mengs' Rat und Beispiel sorgfältigster Vorarbeit nach. Ein neuer Fleiß begegnet jetzt überall, nicht nur das

Ganze der Komposition, sondern jede Gruppe, jede einzelne Figur in Dutzenden von Zeichnungen durchzuarbeiten. Das ist eine besonders wichtige Wendung. Hatten die Meister des Barock und Rokoko ihr Hauptaugenmerk mehr dem dekorativen Gesamteffekt als der soliden Detailarbeit zugewendet, so trat jetzt mehr und mehr wieder die Durchbildung der Einzelform in den Vordergrund und es begannen plastische Elemente den auf der Höhe der Entwicklung ganz und gar malerischen Stil des Deckenfreskos zu durchdringen. —

Seit dieser Zeit wurde Rom wieder der Sammelpunkt der Künstler, die fast alleinige hohe Schule besonders der deutschen Maler. In anderm Sinne als bei den barocken Meistern: hatten diese sich in die Werkstätte irgend eines Meisters begeben und hier die Tradition übernommen, so erfolgte jetzt der Anschluß an die Richtung des Mengs immer wieder durch eigenes Studium der alten Meister als des gemeinsamen Urquells des neuen Stiles.

Auf diese Weise schulten sich auch die meisten tirolischen Kirchenmaler der nächsten Zeit und daher geriet die neue Generation, die dann seit dem Ende des sechsten Jahrzehnts ihre Tätigkeit entfaltete, fast durchaus in den Bann des Klassizismus. Dieser Generation gehörten aber noch einige der bedeutendsten unter allen Tiroler Freskanten an und so kam es zunächst zu einem neuen, lebhaften Aufschwung der Deckenkunst, der ganz vergessen ließ, daß in dieser Richtung doch die Keime des schließlichen Niederganges lagen: es sind namentlich Martin Knoller und Josef Schöpf, die in Tirol die Träger der letzten Blüte des dekorativen kirchlichen Freskos wurden. Sie haben beide bereits monographische Behandlung erfahren, mit ihnen ihre Schule und ihre Zeit. Es soll daher diese letzte Epoche hier nur mehr kurz angefügt werden, um einzelnes zu ergänzen und stärker zu betonen und vor allem das Bild der Gesamtentwicklung abzuschließen.

2. MARTIN KNOLLER (1725—1804).

Den Uebergang aus dem Barock in den Klassizismus vollzog in der tirolischen Freskomalerei Martin Knoller, neben Troger und Holzer wohl der reichstbegabte von allen Tiroler Malern der ganzen Epoche[1]. Am 8. November 1725 zu Steinach am Brenner geboren, trat er mit 19 Jahren in die Lehre Paul Trogers: dies verknüpft ihn nach der einen Seite enge mit dem Barock. Den Einfluß Trogers hat er denn auch zeitlebens nicht verleugnet: der Schwung der Zeichnung, das Pathos der Geste, das Trogers Werken eignet, geht in die Knollers über und ebenso das unruhig strömende Licht und die lichte, eher kühle Färbung. In seinem Erstlingswerk, den Deckengemälden der Kirche zu Anras im Pustertal (1754) erinnern Arrangement und Typik ganz an Troger, es steht noch völlig auf dem Boden des Barock. Im Jahre 1755 aber kam Knoller dann nach Rom, eben als Mengs und Winckelmann dort an den Neubau der Kunst gingen. Er trat mit beiden in engen persönlichen Verkehr und ihre Anschauungen begannen den jungen Künstler bald in der überkommenen Kunstübung unsicher zu machen; er beschloß, sich gleichfalls eifrig nach den großen alten Meistern zu bilden. Indes war die Einwirkung dieser ersten Berührung mit den Häuptern der neuen Richtung keine allzu tiefgehende: die Malereien, die Knoller, im Jahre 1758 von Graf Karl von Firmian nach Mailand berufen, dort in den Räumen des Palazzo Vigoni Firmian und Palazzo Litta schuf, waren doch nichts anderes als leichtes, flottes, luftiges Rokoko. Erst in einem zweiten Aufenthalt in Rom in den Jahren 1760 bis 1765, zur Zeit, als Mengs bereits das Fresko in S. Eusebio

[1] Glausen H., Martin Knoller. Beiträge zur Gesch. Tirols Innsbr. 1831, S. 209 ff. — Menghin A., Martin Knoller, Meran 1887. — Popp J., Martin Knoller. Ztschr. des Ferd. 3. Folge 1904. S. 1 ff. — Hammer H., Eine Sammlung unbekannter Zeichnungen Martin Knollers im Kloster Stams, ebda. 1906 S. 422 ff. — Hammer H., J. Schöpf S. 67.

und den «Parnaß» gemalt hatte, festigten sich die klassizistischen Einflüsse. Gleichwohl errangen sie auch jetzt nicht das volle Uebergewicht. Zusehr drängte den Meister seine ursprüngliche Schulung, seine ganze Natur, die übersprudelnde Phantasie, das starke Temperament, die ausgesprochen dekorative und malerische Begabung zu den reichen und flotten Gebilden der früheren Zeit hin. Knoller verhielt sich bis zu seinen letzten Zeiten schwankend. In den Tafelbildern verrät sich die klassizierende Richtung mehr als in den Fresken, in den Palastfresken im allgemeinen mehr als in den Kirchenfresken. Es war entscheidend, daß er seit 1766, durch den Auftrag, die Kuppel der Klosterkirche zu Volders bei Hall in seinem Heimatlande zu malen, zur kirchlichen Deckenmalerei zurückgerufen wurde: ihre großen dekorativen Aufgaben mußten in ihm die zurückgedrängten Kräfte des Barock wieder entfalten, die Richtung Trogers wieder zur Geltung bringen. In der Tat sind seine kirchlichen Fresken in ihrem Gesamteindruck, in der Fülle und Bewegung, von barockem Geiste bedingt; deutlicher zeigt sich die neue Richtung in den Einzelgestalten, die dem reineren Formengeschmack des Klassizismus entsprechen. Es kam zu einer Mischung von formaler Veredlung mit barockem Reichtum.

Das Werk in Volders zeigt die beiden Tendenzen noch im Widerstreit. Das Hauptgemälde, die «Glorie des hl. Karl Borromäus» (Taf. 46) bedeutet im Grunde die Rückkehr zur großen, figurenreichen barocken Kuppelkomposition: wieder sehen wir eine gewaltige Menge von Gestalten in mehreren Schichten übereinander, in den verschiedensten Fernen, in mannigfaltiger Lagerung die unmittelbar über dem Kuppelgesimse sich auftuende, von Lichtglanz in den reichsten Abstufungen durchflutete Wolkenwelt erfüllen; nach unten bricht an einer Stelle die Gruppe der vom Erzengel verjagten, in wilder Bewegung sich überschlagenden Teufel über den Rand heraus; in der Laterne hingegen verliert sich die Gott-

heit in der duftigen Helle der höchsten Himmelssphären. Es ist ohne Zweifel eines der schönsten Deckengemälde in den Grenzen Tirols. Doch ist der Einfluß der Mengs'schen Prinzipien immerhin zu spüren. Das Uebermaß des Jubels, die Ekstase der Begeisterung, wie sie uns noch in Trogers «Anbetung des Lammes» entgegentrat, ist etwas eingeschränkt, die früher so frei flutende Bewegung deutlich durch die Befolgung gewisser Gesetze in strengere Bahnen geleitet, die Gruppenbildung klar, aber nicht immer so geistreich kühn wie früher: wurde ehemals der höchste Reiz in einer scheinbaren Lockerheit, Geräumigkeit und Regellosigkeit gesucht, so herrscht jetzt eine überlegt gleichmäßige Anordnung, in der das Ganze durchsichtig, fast zu durchsichtig in seine Teile zerfällt. Auch in den Farben überläßt sich Knoller nicht mehr ganz der früheren Ungebundenheit: bestimmte Regeln, wie der von Mengs besonders empfohlene Dreiklang von Rot, Blau und Gelb durchziehen die ganze Farbenkomposition. Und gegenüber dem breiten, kühnen Strich macht sich ein gewisses härteres Durchzeichnen der Form geltend: die Einzelfigur, die bei den vorgeschrittensten Rokokomeistern schon fast nur mehr einen Licht- und Farbenwert vorgestellt, ist jetzt in ihrer plastischen Selbständigkeit wieder etwas mehr betont. Ein Widerstreit zwischen dem echt barocken Volldrang und kühler akademischer Berechnung macht trotz des Reichtums der Erfindung, trotz der machtvollen Größe der Komposition, des fröhlichen Glanzes der Farben den Gesamteindruck zwitterig.

Aber die weitere Arbeit an derartigen großen Kirchenmalereien machte Knoller wieder selbstsicherer und stärkte den Barockmeister in ihm. Es folgten — außer zwei kleinen, bisher ganz unbekannt gebliebenen Wandbildern in der Kirche S. Martino zu Trient (1767)[1] — ein großes Kuppelbild im Chor der

[1] Bartoli, Le pitture S. 27 gibt an, daß die zwei Wandbilder von Martin Knoller sind, und in der Tat zeigen sie seinen Stil und das eine von ihnen trägt die Signatur Martin Knoller 1767. Die Bilder schmücken, in Oel

Stiftskirche zu Ettal in Bayern (1769), die sieben Kuppeln umfassende Ausmalung der prachtvollen Stiftskirche zu Neresheim in Württemberg (1770—75), daneben die Fresken der Stiftskirche zu Gries bei Bozen (Taf. 47) (1771—1773)[1] und das große Deckenbild des Bürgersaales zu München (1774). Schon in Ettal hat Knoller den römischen Einfluß mehr mit seiner Natur ausgeglichen, nicht ohne daß dabei der barocke Grundton und mit ihm das malerische Gestalten wieder die Oberhand gewann. Die Formenschönheit des Einzelnen, die Klarheit der Gruppenbildung bleibt, aber das Ganze erscheint wieder mehr wie aus einem Guß, voll Schwung und Rhythmus und von einer vollendeten flüssigen Weichheit und feinen Nuancierung der Farbe, die man gerade hier neben dem etwas harten Kolorit der Riesenkuppel Jakob Zeillers im Hauptraum als wirklichen Fortschritt empfindet. In den Allerheiligenbildern zu Neresheim und Gries stellt sich in Form wie Farbe fast wieder etwas wie Wucht und Sättigung ein; ja in den Nebenkuppeln von Neresheim, dem «Abendmahl», der «Austreibung aus dem Tempel», «Christus unter den Schriftgelehrten» und weiter in der «Verherrlichung des hl. Augustinus» in Gries (Taf. 47) kehren sogar die glanzvollen Hintergrundarchitekturen des barocken Deckenbildes wieder und in die Feierlichkeit der Haupthandlung mischen sich wieder genrehafte Einzelheiten, wie die speisentragenden Diener, geschäftigen Köche und lungernden Bettler des «Abendmahls», die Gruppen fliehender Händler und erschreckter Marktweiber in der «Austreibung»: wir werden fast zurückversetzt in das heiter weltliche Milieu der Blütezeit des tiepolesken Deckengemäldes.

In den Palastfresken, die Knoller parallel mit

gemalt, die Wände zu beiden Seiten des Choreinganges; das linke stellt die Heilung eines Besessenen, das rechte die Labung einer Kranken durch den hl. Martin dar.

[1] Christian S., Das Wirken des Malers M. Knoller für das Stift Gries bei Bozen. Jahresbericht des Gymnasiums St. Paul 1898/9 und 1899/1900.

diesen umfangreichen Kirchenwerken zu Mailand, im ganzen mehr in der späteren Zeit seines Lebens malte, läßt er anfangs nicht weniger seinem persönlichen Stil freie Bahn. In den Malereien des Palazzo Firmian, in den Bildern des Palazzo Greppi und auch noch der «Aurora» des Palazzo reale geht Knoller, dem ganzen Geiste der heiteren mythologischen Vorwürfe entsprechend, mehr auf Leichtigkeit, Anmut, Farbenreiz aus und hat in ihnen vollendete Schöpfungen des Rokokogeistes geschaffen. Auch in ihnen schlägt die launige Zwanglosigkeit der Verstreuung, die blütenhelle Zartheit des Kolorits, der frohe Charme der Empfindung, welchen Knoller aus der früheren Tradition geschöpft, nochmals siegreich durch und nur in der klassischen Schönlinigkeit und der manchmal etwas plastischen Prägung der Gestalten verrät sich der Einfluß der neuen Strömung.

Zum Schlusse aber, seit der Mitte der 80er Jahre konnte Knoller dem Klassizismus, der inzwischen alle Kreise erfaßt und gerade in Mailand durch den vergötterten Kunstästheten Parini zum Dogma erhoben worden war, doch nicht länger Widerstand leisten. Schon die Malereien im Palazzo Belgioioso zu Mailand zeigen eine geradezu statuarische Härte der Formengebung und Steifheit der Komposition und in seinem Plafondbild im Saal des Palais Taxis in Innsbruck (1785) kennt man den leichten, heiteren, malerischen Rokokokünstler kaum mehr, so sehr überwuchert hier die feierliche Attitüde, die ausgeklügelte Gebärde, die trocken gelehrte Allegorie, der unmalerische Vortrag des Klassizismus.

Der Meister, der in der ganzen letzten Zeit in Mailand seinen Wohnsitz gehabt, starb dort am 24. Juli 1804.

---

3. JOSEF SCHÖPF (1745—1822).

Eine andere Stellung nimmt schon Knollers Schüler Josef Schöpf ein, der wohl als der letzte Künstler von Bedeutung in

der langen Reihe der tirolischen Freskenmaler des 18. Jahrhunderts anzusehen ist[1]. Am 2. Februar 1745 zu Telfs im Oberinntal geboren, also um 20 Jahre jünger als Knoller, machte er seine Lehrlingszeit bei dem uns schon bekannten Innsbrucker Barockmaler Philipp Haller durch. Nach längerer Wanderschaft, die ihn nach Wien, Passau, Salzburg führte, kehrte er 1765 nach Innsbruck zurück und fand Beschäftigung als Gehilfe Josef Anton Puellachers in Stams: hier legte er 1768 in einem kleinen Deckenbild in der Krankenhauskapelle des Stifts eine erste Probe seines Könnens ab, die ihn ebenfalls als ganz im barocken Deckenstil wurzelnd erweist. Von 1768 bis 1775 weilte er dann als Gehilfe in der Umgebung Knollers, eben als dieser die großen Kirchenfresken zu Ettal, Neresheim, Gries, München ausführte[2]. Durch ihn lernte Schöpf die klassizistische Richtung zunächst aus zweiter Hand, in harmonischer Verbindung mit dem Alten, angewendet auf die Aufgaben des Kirchenfreskos, kennen und diese lange Schulung hat jedenfalls beigetragen, daß auch er nicht einen vollen Bruch mit der Tradition der barocken Deckenmalerei vollzog, vielmehr das Alte nochmals in neuer Mischung bot. Schöpf begab sich aber dann, vielleicht von Knoller dorthin verwiesen, im Jahre 1775 gleichfalls nach Rom, um hier, durch ein kaiserliches Stipendium unterstützt, einen weiteren langen Bildungsgang mitzumachen: nicht als Gehilfe eines Meisters, sondern als freier Kunstjünger, den Studien der Alten hingegeben und auch schon eigene Arbeiten liefernd. Er fand in Rom nicht mehr, wie

[1] H. Hammer, Josef Schöpf 1745—1822 (Innsbruck 1908 und Zeitschr. des Ferdinandeums 3. Folge 51. Heft, 1907 S. 139 ff.).

[2] Die «Kurze Geschichte des regul. Chorherrenstiftes Reichersberg am Inn», 2. Aufl. München 1902 S. 7, 41 berichtet (worauf mich Herr P. V. Geppert S. J. aufmerksam zu machen die Güte hatte), daß Josef Schöpf in den J. 1771—73 Fresken in der Bibliothek und im bayr. Saal daselbst malte. Ich fand noch nicht Gelegenheit zu prüfen, ob es sich wirklich um solche des Tiroler Meisters handelt.

noch Knoller, die klassizistische Bewegung erst im Werden, sondern auf voller Höhe. Mengs selbst starb während dieser Zeit in Rom (1779); aber sein Anhang war durchaus maßgebend, seine Methode in den Kunstschulen und Ateliers von Rom völlig herrschend. Schöpf wurde daher von vornherein in viel stärkerem Maße in die Mengs'sche Richtung hineingezogen als Knoller. Mit erstaunlichem Eifer und Fleiß machte er jene ganze Vorschule durch, für die Mengs das Beispiel gegeben: von Schöpf sind uns eine Unzahl Zeichnungen erhalten, die uns seine rastlosen Studien an den Werken Raffaels, Michelangelos, der Caracci, der Antike beweisen. Die künstlerischen Arbeiten, die daneben entstehen, zeigen ihn denn auch völlig im Banne des hier herrschenden Nachahmungstaumels: das kleine Fresko der Sakristei der Wallfahrtskirche von Genazzano (1777) folgt in hohem Maße dem Mengs'schen Stil. Noch mehr, Schöpf geriet auch noch in die seit den 70er Jahren einsetzende, im engeren Sinne antikisierende Richtung, die vor allem durch das Auftreten Jacques Louis Davids in Rom zum Durchbruch kam. Um die Wette mit den übrigen in Rom lebenden Künstlern begann er Historien aus dem antiken Geschichts- und Sagenkreise in streng antikem Gewande, in plastisch-statuarischer Auffassung zu malen. Er schien ganz zur Oelmalerei überzugehen und den Weg seines römischen Studienkollegen Füger einschlagen zu wollen. Da veranlaßte ihn eine Krankheit, im Jahre 1783 heimzukehren und schon ergingen auch an ihn kirchliche Deckenaufträge und hielten ihn im Norden fest: auch er wurde nochmals zur Freskomalerei zurückgerufen und mit ihr erstarkte die Rokokotradition, erwachte Knollers Stil in ihm von neuem.

So kam es in den Werken Schöpfs noch einmal zu einem Kompromiß von Barock und Klassizismus, nur daß bei ihm die Einwirkung des letzteren tiefer drang, nicht durch die Umstände allein, vielleicht auch, weil eine andere, ruhigere, stillere,

weichere Natur in ihm der Stimmung der neuen Zeit entgegenkam. Ein solches Schwanken, wie bei Knoller, findet bei Schöpf nicht mehr statt. Von allem Anfang sind die beiden Elemente, die seinen Stil bilden, zu harmonischer Einheit verbunden und seine Kunst ermangelt nicht einer ganz bestimmten persönlichen Prägung. Die gute malerische Tradition lebt auch in ihm noch fort, der dekorative Sinn ist noch vollkommen lebendig. Zwar ist das festliche Gepränge, das exotische Kostüm, die kühne Architektur in seiner Kunst nun fast völlig verschwunden und seine Gemälde ziehen sich fast ganz in die reinen Höhen der himmlischen Gestaltenwelt zurück. Aber sie sind doch noch von der leichtbeschwingten Grazie und liebenswürdigen Anmut, die als Erbteil der verflossenen Blütezeit des dekorativen Freskos auf ihn übergegangen. Und leicht, flockig, duftig ist auch Schöpfs Farbe noch; die zeichnerische Schulung hat das malerische Empfinden nicht verdrängt; Schöpf ist sogar fast noch mehr Kolorist als Knoller, unerschöpflich in zarten Abtönungen und feinen Lichtwirkungen. Mit all dem ist auch er noch ein Ausläufer des Rokoko. Aber andererseits geht bei ihm doch die klassizistische Beeinflussung weiter als bei Knoller. Seine Formengebung ist noch mehr als jene Knollers von dem klassischen Ideal bedingt und die akademischen Theorien haben tiefere Spuren in Anlage und Durchführung seiner Werke gelassen. Er schränkt die Gestaltenfülle weiter ein, geht auf eine ganz einfache, durchsichtig klare Anordnung, hebt mit größerem Nachdruck den gedanklichen Kern heraus; eine leicht übersehbare Anzahl von Figuren ordnet er zu klar umgrenzten, wohllautend aufgebauten Gruppen. Er ist lange nicht so kühn in der Konzeption wie Knoller, nicht so stark im Gefühl; er sucht mehr durch harmonische Einheit und Ruhe zu wirken. Die ungestüme Bewegung, das große Pathos, die kräftige Körperbildung, die Knoller noch eignet, fehlt; Schöpfs Gestalten sind feiner geformt und weicher bewegt, eine stillere, zärtlichere Empfindung schlägt in ihnen. Anstelle der bestimmteren Kon-

turenzeichnung und Modellierung des Lehrers treten beim Schüler ganz weich gelöste Umrisse, verrinnende Lichter und Schatten, eine manchmal schon flaue Formbezeichnung. Hat Knollers Kolorit noch viel von dem luftig Hellen, licht Kühlen und auch heiter Bunten des Rokoko, so geht Schöpfs Farbe auf einen einheitlich warmen Grundton und auf sanfte Verschmelzung der Farben.

Dieser Stil ist schon in dem ersten Deckenwerk, das Schöpf nach seiner Rückkehr aus Rom malte und das zugleich wohl sein bestes blieb, in den Fresken der Kirche zu Asbach in Bayern (1784, Taf. 48) deutlich ausgebildet. Nun fand er auch in Tirol selbst reiche Beschäftigung: allerdings nicht mehr so glänzende Aufgaben wie sie noch Knoller gefunden; schon neigte sich auch in Zahl und Umfang der Aufträge die Zeit zu leisem Abstiege. Es folgten Fresken in den Pfarrkirchen zu St. Johann in Ahrn (1786), Bruneck (1789/90, zerstört), Kaltern (1792/3) und in der Johanneskirche zu Innsbruck (1794). Im Jahre 1795 malte Schöpf sein räumlich größtes Fresko in der Hauptkuppel der Pfarrkirche zu Brixen im Tale (Taf. 49). Es zeigt vielleicht besonders anschaulich, wohin die Entwicklung drängte: hatte Knoller noch in Neresheim, in Gries Gestalten über Gestalten in dichtem Gewoge, in flutender Bewegung angehäuft, so umzieht jetzt nur mehr ein Ring von Heiligen das Bild, in bequemer Einordnung in die weite Wolkenhalle; kaum sichtbar tauchen aus den höheren Regionen derselben noch einzelne ganz klein und duftig hineingesetzte Engelgruppen hervor. Die Hauptgruppe, die Krönung der Jungfrau, ist sorgfältig aus dem Ring herausgeschält; auch die Nebengruppen sind durchsichtig, wenn auch nicht regelmäßig geordnet. Während der barocke Meister das Einzelne zugunsten imposanter Gesamtwirkung verschwendet hatte, sucht der Klassizist jede Figur, jede Gruppe zur Geltung zu bringen, mit den Mitteln, mit denen er sich bescheidet, in weiser Ausnützung

zu schalten. Dabei ist aber seine Komposition immer noch leichtflüssig, Haltung und Bewegung der Figuren flott, ja schwungvoll, die Farbe überaus blühend und flockig, wie nur hingehaucht. Die Kehrseiten dieser Vorzüge waren freilich abzusehen: diese Entwicklung konnte allzuleicht in Armut der Komposition, Schwächlichkeit der Gestalten, Verblasenheit der Farbe übergehen.

Schöpf ist diesen Folgen nicht ganz entronnen. Die spätere Zeit seines Lebens ist keine so glückliche und erfolgreiche mehr. Die hereinbrechenden Revolutionskriege zerstörten das ohnehin langsam erlahmende Kunstleben des Landes, persönliche Schicksalsschläge schwächten die Schaffensfreude des Meisters.

Schon die Deckenbilder zu St. Peter in Vilnöß (1798) zeigen ein Nachlassen. Nochmals rafft sich Schöpf dann in den Fresken der hl. Blutskapelle zu Stams (1800/1801) zur vollen früheren Höhe auf und auch von den Malereien in der Antoniuskapelle zu St. Johann in Tirol (1803) ist namentlich das Bild in der Decke der Laterne, ein Gottvater mit Engeln, ein Werk feinster Art, das mit größter Linienschönheit der Zeichnung die ganze Kunst malerischer Lichtwirkung und Farbenabtönung vereinigt, die als das Ergebnis eines Jahrhunderts intensivster Entwicklung auf diesen Spätmeister überkommen war. Aber schon das Hauptbild dieser Kirche, eine Glorie des hl. Antonius, weist eine nicht bloß mehr geräumige, sondern schon dürftige Komposition auf, die Gruppenbildung streift an Eintönigkeit, die Einzelgestalten leiden an empfindlichen zeichnerischen Schwächen. Von hier geht es unaufhaltsam über die Fresken zu Reit bei Brixlegg (1805) und Wattens im Unterinntal (1810) abwärts, bis die Ausmalung der kleinen Kirche zu Kirchdorf bei St. Johann (1816) den Tiefpunkt seines Schaffens bringt: Langweile der Komposition, Kraftlosigkeit der Formgebung, Süßlichkeit der Farbe bezeichnen hier das Endergebnis der klassi-

zistischen Entwicklung. Seinen Abschied von der Kunst nahm der Meister in den Plafonds der Servitenkirche zu Innsbruck (1818—20). Sie stellen ein letztes Zusammennehmen der Kraft dar und sind nicht ohne eine gewisse anziehende Stimmung des Alters, doch zeigt auch hier namentlich das Chorbild (Auffahrt des hl. Josef) den letzten Schluß dieser Entwicklung: die Einfachheit und Einheitlichkeit führt schon fast zur Einfigurigkeit zurück.

Nicht lange nach Vollendung dieses Werkes starb der Meister am 15. September 1822 zu Innsbruck. —

Es erübrigt uns noch, die Stellungnahme der beiden Künstler zum barocken Deckenprinzip als solchem mit ein paar Worten zu kennzeichnen.

Knoller und Schöpf haben noch durchaus an der illusionistischen Auffassung des Deckenbildes festgehalten.

Knollers große Versammlungen der Heiligen in den Kuppeln zu Volders (Taf. 46), Ettal, Neresheim, Gries bringen nochmals die ganze den Raum weitende, den Aufblick befreiende Wirkung zu Ehren, die im barocken Deckengedanken lag: im Besitze aller denkbaren Ausdrucksmittel der Verteilung, des Lichts, der Farbe öffnete der glückliche Erbe einer langen, reichen Entwicklung hier grandiose Durchsichten in den freien, hohen Luftraum und seine in seligen Höhen lagernden himmlischen Scharen. Diese Kuppelbilder sind durchwegs in der Art, die im Rokoko herrschend geworden war, von zierlichen Stuckeinfassungen umgeben, deren Schmuckstücke ihre Endigungen in die Malfläche hinein entsenden; andererseits aber dringen immer auch einzelne Wolken und Gestalten über den Rahmen heraus, so daran erinnernd, daß wir die Decke als geöffnet und die droben sich zeigenden Erscheinungen als reale nehmen sollen.

Noch eindringlicher hat Knoller in den Nebenbildern zu Neresheim und Gries eine unmerkliche Ueberleitung von der Wand in das Bild zu geben gesucht: wie im Stil der Gestalten

und dem Reichtum der Komposition, so bedeuten diese beiden Deckenwerke auch in der Verwendung illusionistischer Künste die deutlichste Wiedererstarkung der barocken Tendenzen in Knollers Entwicklung. Hier feiert die Pozzeske eine Auferstehung. Im «Abendmahl» zu Neresheim türmen sich in der Deckenöffnung rings um deren Rand die Pfeiler, Säulen und Bogen einer stolzen Rotunde auf, in deren Wölbung dann wieder auf leichten Wölkchen jubilierende Engel schweben. Sie ist für einen gerade unter der Kuppelmitte stehenden Betrachter verkürzt und die Wandarchitektur geht unmittelbar in die Scheinhalle über: die Wand endet ohne Rahmentrennung in die Stufen, auf deren Höhe Christus und die Apostel tafeln, in die seitlichen Podien und Balkone, auf denen die Köche und Diener ihres Amtes walten. Aehnlich ist es bei «Christus im Tempel»: wir befinden uns in einer der luftigen, in eine kassettierte Kuppel endigenden Hallen, die uns von Günther her wohlbekannt sind: diesmal ist sie etwas von der Seite gesehen und die Kuppelschale öffnet sich in einem Auge vollends zum freien Himmel. In trefflichen Untenansichten sind die Figuren auf die breite Treppe verteilt, die sich im Vordergrund herabsenkt. In der «Verherrlichung des hl. Augustin» zu Gries (Taf. 47) endlich, einem länglich geformten Bilde im Schiff der Kirche, verwendet Knoller eine pozzeske Langhaus-Scheinarchitektur, um unter ihren mächtigen Säulen den Heiligen die Ketzer vernichten, in ihrer mittleren Oeffnung Christus huldvoll herbeischweben zu lassen. Von Pozzos Zeit sind wir freilich entfernt genug, daß Knoller dieses System in ähnlicher Weise, wie es früher schon die Zoller getan hatten, ganz frei gebraucht: nur auf drei Seiten umgeben die Scheinwände die Szene, während die vierte Wolken füllen, und das ganze Deckenbild erhält einen kräftigen, an den Ecken ausspringenden und halbrunde Ausbiegungen erleidenden Rahmen.

In den Palastfresken zu Mailand entführen die stukkatur-

umrahmten Deckenbilder gleichfalls noch lange in die Wolkenwelt mit in Untenansicht gesehenen Göttern und Göttinnen; allerdings sind die Verkürzungen meist ziemlich maßvoll. Aber hier auf dem Gebiete des Profangemäldes drang dann doch Mengs' im «Parnaß» gegebenes Beispiel durch, als Knoller in den letzten Zeiten seines Wirkens sich den Lehren des Klassizismus schließlich unterwarf: die Deckengemälde im Palazzo Belgiojoso zu Mailand erscheinen schlechthin in tafelbildmäßiger Ansicht, in wohlgetrennten Deckenfeldern, und ebenso verzichtete das Plafondbild im Palais Taxis in Innsbruck, obwohl es die ganze Decke einnahm, in erklärter Weise auf das Prinzip der Untensicht. Der Klassizismus begann den Illusionismus siegreich zu verdrängen. —

Josef Schöpf hatte sich dieser Verneinung des Illusionismus schon während seines römischen Aufenthaltes angeschlossen. Nachdem er in jenem Frühwerk zu Stams, einem echt barocken Glorienbilde, die Oeffnung der Decke noch ganz im Sinne des Illusionismus mit einem Scheinbalkon umgeben hatte, der, unten voll sichtbar, gegen die Seiten auslief, baute er in dem Deckenbilde zu Genazzano die Szene rein tafelbildartig auf und stellte unbedenklich in ihrem Grunde eine in Draufsicht gegebene Landschaft dar. Das Gleiche geschah auch in der «Verklärung Christi» zu Asbach. Allein die endgültige Rückkehr zum Kirchenfresko verhalf dann doch der starken Tradition des barocken Prinzips wieder zum Rechte und schon die zwei anderen Fresken zu Asbach, die «Himmelfahrt Mariens» und das «Engelkonzert» zeigten wieder die Wolkenperspektiven mit den verkürzt gesehenen Himmelsbewohnern. In Ahrn, in Kaltern, in Brixen kehrt Schöpf auch wieder zur ringförmigen Anordnung zurück: nicht nur für Erscheinungen im Luftraum, wie in der «Verehrung des Kreuzes» zu Ahrn, in der «Krönung Marias» zu Kaltern und Brixen (Taf. 49); sondern auch für Szenen auf festem Boden: wie altüblich, geht die Landschaft wieder panoramaartig entweder ganz um

den Bildrand, wie in der «Predigt des Täufers» zu Ahrn und später noch der «Glorie des hl. Antonius» zu St. Johann in Tirol, oder sie umgibt doch die Figuren im Halbkreis, gegen die Seiten in den Rand allmählich verschwindend, wie in der «Vision des Evangelisten Johannes» zu Ahrn, in der «Uebergabe der Schlüsselgewalt» zu Vilnöß, in den Szenen aus der Geschichte Petri zu Reit.

Hingegen verblaßt bei Schöpf deutlich die pozzeske Ueberlieferung. Die kühn über die Deckenöffnungen gebauten Scheinkuppelhallen spielen bei ihm keine Rolle mehr: nur wo es der Inhalt selbst nahe legte, wie in der «Predigt Pauli vor den griechischen Philosophen» zu Vilnöß, und in der «Befreiung Petri» zu Reit, kommen noch schief von unten gesehene Scheinwölbungen vor, dort den Versammlungssaal, hier den Kerker vorstellend: es sind höchst schlichte, nüchterne Architekturen, nur Schatten der märchenhaften Phantasiebauwerke von einst. Und ähnlich ist es dann auch mit den landschaftlichen Panoramen: anfänglich noch von dem dekorativen Reichtum der früheren Zeit, werden sie später immer dürftiger und beschränken sich strenger auf die für den Inhalt des Bildes erforderliche Ortsbezeichnung. Und in ähnlicher Weise, wie wir es auch bei den spätesten Rokokomalern sich herausbilden sahen, wird dann das gebogene Stück Vedute, das sich im Bildrahmen zeigt, immer enger genommen, der Betrachter immer weiter aus dem Punkte unter dem Deckenbild zurückgerückt, die Stellung der Figuren immer aufrechter im Sinne der gewöhnlichen Vorderansicht: schon auf der «Steinigung des hl. Vigil» in Kaltern, vollends aber dann in den langovalen und länglichviereckigen Plafondfresken in Kirchdorf und Wattens nähert sich das kirchliche Deckenbild auch bei Schöpf immer stärker einer tafelbildmäßigen Wirkung. —

4. SCHÜLER UND FORTSETZER.

Neben Knoller und Schöpf setzen am Schlusse des 18. und Beginne des 19. Jahrhunderts die alte Freskomalerei noch einige kleinere Maler fort, die zum Teil Schüler der zwei genannten Meister sind, zum Teil in ihrer Kunstweise an sie anknüpfen.

Zu Knollers Schülern zählt vor allem der rührige Josef Keller aus Pfronten[1], der eine ganze Reihe von Kirchen im Lechtal und in den angrenzenden Teilen Schwabens malte: so die Deckengemälde in Pfronten (c. 1780), Wald (1782), Stötten (1783), Zell bei Füßen (1783), Talhofen (1803) jenseits der Grenze[2], in Holzgau, Tannheim (c. 1804) und Grän auf tirolischem Boden[3]. Weiter in das Land herein führte den Meister ein Auftrag für das Chorkuppelbild zu Neustift im Stubai[4]: dieses Fresko, ein «Letztes Abendmahl», ist fast genau, nur in zeichnerisch wie malerisch vergröberter Form dem Fresko Knollers in Neresheim nachgebildet und zeigt auf diese Weise anschaulich die Abhängigkeit von jenem führenden Meister. Als Knollers Schüler wird auch Matthias Ruef aus Volders bei Hall genannt, der die Plafondgemälde der Kirche zu Wiesing bei Münster im Unterinntale ausführte (ung. 1780)[5].

An diese beiden Maler ist der überaus fruchtbare Franz Altmutter anzureihen[6]. Er ist nicht ein eigentlicher Schüler

---

[1] Staffler, Tirol 2. Bd. 1. Teil S. 330.

[2] Dehio, Deutsche Kunstdenkmäler 3. Bd. S. 383, 485. 497. 530, 570.

[3] Tinkhauser, Diözese Brixen 5. Bd. S. 732, 814, 855; Staffler, Tirol 1. Bd. 2. T. S. 331, 330.

[4] Beiträge z. Gesch. v. Tirol 1825 S. 192; Stubai S. 661.

[5] Tinkhauser a. a. O. 2. Bd. S. 783. Die Fresken sind noch erhalten und stellen dar: im Chor Madonna und hl. Johannes Nep.; im Schiff: hl Martin, Heiden bekehrend; Engelsturz; hl. Martin, Götzenbilder stürzend; hl. Johannes von Matha, Christensklaven loskaufend.

[6] Ferd. Altmutter, Notizen über die beiden Maler Altmutter (Innsbr. Ferd. Dip. 989); Dipauli, Die beiden Maler Franz und Plazidus Altmutter

Knollers. Zu Wien im Jahre 1746 geboren, bildete er sich vielmehr an der dortigen Akademie aus und wirkte anfangs auch in den innern Ländern der Monarchie. Im Jahre 1771 aber begab er sich nach Innsbruck und blieb von nun an in Tirol. In vorübergehende Berührung mit Knoller kam er, indem er diesen im Jahre 1785 bei der Ausmalung des Saales im Palais Taxis unterstützte[1], und das starke Anklingen seines «Abendmahles» in Niederndorf an Knoller scheint zu zeigen, daß er sich auch von ihm beeinflussen ließ. Altmutter malte bis in den Beginn des 19. Jahrhunderts hinein eine große Zahl von Fresken: im ehemaligen Redoutensaal zu Innsbruck (1773), in Ridnaun (1773) und Mareit bei Sterzing (1773), Wildermieming bei Telfs (1774, jetzt zerstört), Wenns im Pitztal (1792), Planggeroß (1792)[2] Niederndorf im Pustertal (1799), Pfitsch bei Sterzing (um 1800), Pfunders im Pustertal (1808 zusammen mit seinem Sohne Plazidus)[3], Oberperfuß (um 1809)[4], in der ehemaligen städtischen Friedhofkapelle zu Innsbruck (um 1809), in Erl bei Kufstein (um 1809) und Wandbilder im Kloster Wilten und in der Hofburg zu Innsbruck. Er starb zu Innsbruck am 21. Jänner 1817. Franz Altmutter ist ein recht mittelmäßiger Meister. Seine Werke zeigen noch den Freskenstil des 18. Jahrhunderts, aber in voller Verwilderung. In seinen Deckenbildern zu Niederndorf sieht man noch phantastische Architekturen und allerlei landschaftliches Beiwerk in bunter Zusammenstellung. Die Figuren aber sind roh, bäurisch, voll ärgster Verzeichnungen, oft geradezu ans Burleske streifend; die Farben grell und schwer. Dabei scheinen in der wenig

---

(ebda. 1053). Bote f. Tirol 1817 S. 35, 1824 S. 86, 90, 94. Lemmen S. 12. Schönach, Beiträge S. 6. Thieme-Becker, Künstlerlexikon 1. Bd. S. 354 (H. Semper). Popp, Knoller S. 111.

[1] Dipauli, Zusätze S. 182. — Popp a. a. O. S. 93.

[2] Tinkhauser, Diözese Brixen 3. Bd. S. 629.

[3] Preu Th. v., Nachrichten von dem Landgericht Mühlbach, Beiträge z. Gesch. v. Tirol 1832 S. 51.

[4] Jetzt durch Gemälde von M. Gheri (1881) ersetzt.

flüssigen, vielmehr nüchternen Komposition schon Einflüsse der neuen Richtung im ungünstigen Sinne mitzuspielen. —

Zu Schöpfs Gehilfen zählte Josef Strickner, geboren zu Innsbruck im Jahre 1744, gestorben ebenda am 2. April 1826[1]. Zuerst bei Anton Kirchebner geschult, malte er später öfters mit Schöpf zusammen, der ihm Dekorationen und kleinere Nebenbilder überließ, so z. B. die Lünettendarstellungen in der Servitenkirche zu Innsbruck. Selbständig führte er außer einigen kleinen Werken in Bayern Deckengemälde in Riffian bei Meran (1777)[2], St. Siegmund in Sellrain, Flirsch im Oberinntal[3], Ziano im Fleimstal und in der Dreiheiligenkirche zu Innsbruck aus. Auch Strickner zehrt noch von den Ausdrucksmitteln des Rokokofreskos. Die Darstellungen in der Innsbrucker Dreiheiligenkirche erscheinen in einer gewissen phantasiereichen dekorativen Ausstattung und haben sich noch die malerischen Qualitäten der Farbe erhalten; sie sind feiner, aber auch schwächlicher als die Arbeiten Altmutters. Von klassizistischen Anwandlungen ist Strickner ganz frei: es ist lediglich ein verblaßtes Rokoko, das hier noch mattes Leben fristet.

Der letzte namhafte Ausläufer des alten Stiles aber ist Josef Arnold, geboren am 14. März 1788 zu Stans im Unterinntale[4]. Nachdem er die Anfangsgründe bei einem Handwerker in Schwaz gelernt, schulte er sich in München durch fleißiges Kopieren der alten Meister und besuchte dann noch die Akademie zu Wien. Im Jahre 1825 aber kehrte er nach Tirol zurück, nahm in Innsbruck ständigen Aufenthalt und ent-

---

[1] Lemmen S. 243; Wurzbach 40. Bd. S. 44; Bote f. Tirol 1826 No. 47; Schönach, Beiträge S. 40. Tinkhauser 2. Bd. S. 783. 4. Bd. S. 132; Atz-Schatz, Der deutsche Anteil 4. Bd. S. 322. — Hammer, Josef Schöpf S. 154.

[2] Atz, Kunstgeschichte S. 976.

[3] ebda. S. 1009.

[4] Ueber ihn vgl. meinen Artikel bei Thieme-Becker, Allg. Künstlerlexikon 2. Bd. S. 132 und Josef Schöpf S. 157, wo alle ältere Literatur zitiert ist.

faltete nun, in die durch Schöpfs Tod entstandene Lücke springend, bis über die Jahrhundertmitte hinaus eine außerordentlich rege Tätigkeit als Maler von kirchlichen Decken- und Tafelbildern. Der Reihe nach entstanden Fresken in Gries am Brenner (1827/8) (Taf. 50), am Friedhofportal in Lienz (1831), in der Chorlünette der Pfarrkirche zu Innsbruck (1832), in den Kirchen zu Axams (1841), Lajen bei Klausen (1844), St. Peter bei Lajen (1845), St. Maria in Enneberg (1848/9), in der Vorhalle der Hofkirche zu Innsbruck (1849), zu Silz im Oberinntal (1850), zu Lengenfeld im Oetztal (1852). Die Fresken in der früheren Nikolauskirche zu Innsbruck (1845/6) und jenes an der Fassade der Mariahilferkirche ebenda (1860) bestehen nicht mehr. Der Meister starb hochbetagt am 23. Februar 1879 zu Innsbruck.

Josef Arnold ist infolge seiner Studien an der damals schon ganz vom Klassizismus beherrschten Wiener Akademie viel stärker in dessen Bann gekommen als Altmutter und Strickner und seine Werke zeigen in sprechender Weise, wie die akademische Richtung allmählich den Traditionen des 18. Jahrhunderts entgegenwirkte und dem nachfolgenden Nazarenertum in aller Form vorarbeitete. Der Aufbau der Darstellung ist zunächst noch ganz der, mit dem die Vorgänger schalteten (Taf. 50). Noch ist in jeden Abschnitt des Kirchenraumes nur ein Großbild geordnet, das in figurenreicher Darstellung den heiligen Vorgang erzählt; freilich erscheint es nun immer in festem Rahmen, den es kaum je mehr überschreitet. Noch herrscht auch wenigstens eine bescheidene Untensicht: gerne stellt Arnold in seinen Deckenhistorien eine stolze Säulenhalle hinter die Szene, deren Vertikalen sich dann, der Untensicht entsprechend, etwas nach der Mitte und gegen hinten neigen; und darüber erfüllen noch die Wolken den Raum, über die Gesimse des Baues herabsinkend und froh bewegte Engel tragend. Auch die landschaftlichen Hintergründe biegen sich in alter Weise gegen die Seiten ein wenig auf, die Szene halbrund

umfangend. Das Gewölk hat sich noch etwas von der reichen Stufenleiter von Tönen und Halbtönen erhalten und auch in den Figuren ist Arnold bis zuletzt der rein konturierenden und kolorierenden Weise der Nazarener fern geblieben, hat vielmehr eine gewisse malerische Behandlung bewahrt. Aber der Abstand — auch von Josef Schöpf, dem klassizistischen Epigonen des Rokoko — ist doch schon recht fühlbar. Von allem Anfang ist Arnold strenger und ernster in der Komposition, bestimmter im Umriß, schwerer im Kolorit. Die Konturen sind nicht mehr die weich gelösten Schöpfs, die Farbe ist nicht mehr so duftig und hingehaucht, die ganze Auffassung nicht mehr die froh liebenswürdige seines Vorgängers. Die Figuren, im strengsten Stil der klassischen Muster, sind voll abgemessener Bewegung und würdevoller Geste; die prächtigen barocken Bauten ersetzt nun feierliche, gräzisierende Architektur, nicht in duftig leichten Farben, sondern in satter, dunkler Tönung. Ein frostiger Ernst weht durch die ganze Darstellung. Es ist vielfach schon recht dürrer, phantasieloser Bericht aus der heiligen Geschichte, der uns geboten wird.

Die spätesten Arbeiten Arnolds leiten, wenn auch nicht dem Figurenstil, so doch der ganzen Auffassung nach allmählich in die nazarenische Kunst hinüber. Schon lenkt Arnold schließlich in die Zerteilung der Malfläche, in die Auflösung in kleine Einzelbilder ein. In der Kirche zu St. Maria in Enneberg, die der Meister um die Mitte des 19. Jahrhunderts ausmalte, füllt er die kleine Vierungskuppel nicht mehr mit einem einzigen Deckenbilde, nützt sie nicht mehr zu einem illusionären Durchblick in den Luftraum; er teilt sie vielmehr durch Streifen in fünf einzelne Bogenfelder, in denen er ebensoviele Marienszenen darstellt: in knapper Erzählung, mit größter Beschränkung der Figurenzahl, in ganz einfacher Gruppierung, in recht buntscheckiger Farbe. —

Die Deckenmalerei hat so in Tirol bis zur neuesten Zeit keine Unterbrechung erlitten und besonders lang ist hier die

tief gewurzelte Tradition der barocken Freskokunst lebendig geblieben. Aber langsam zersetzte der Klassizismus ihr früheres Wesen und in allmählichem Uebergang glitt sie in die neukirchliche Malerei nazarenischen Stiles hinüber.

Das barocke Fresko war nicht in erster Linie inhaltlichen Zielen nachgegangen, sondern aus dekorativen Interessen entsprungen. Es wollte raumschmückend, raumbildend sein; es war in enger Zusammenwirkung mit Architektur und Plastik bestimmt, den barocken Kirchenraum groß, weit und prächtig zu machen; seine religöse Wirkung lag nicht so sehr in der frommen Auffassung des Gegenstandes als in der Schönheit, die es dem Gotteshause geben half. Dieses echt künstlerische Streben hatte sich in der barocken Zeit schließlich zur illusionistischen Gestaltung des Deckenbildes verdichtet, zu deren Verwirklichung das Fresko dann immer vollkommenere malerische Mittel ausbildete.

Mit dieser künstlerischen Auffassung trat das frühe 19. Jahrhundert nicht mehr an die Ausschmückung seiner allerdings auch architektonisch anders gearteten Bauten heran. Weit mehr von literarischen Interessen durchdrungen, legte die neue Generation das Hauptgewicht auf die inhaltlichen Werte und bevorzugte zu deren Ausdruck eine mehr lineare Kunst. Hatte der Klassizismus schon in seiner ersten Phase die Malerei mit plastischen Elementen durchsetzt, so brachte er in seiner späteren Entwicklung vollends einen abstrakten Umrißstil. Dieser Wandlung hielt das illusionistische Deckenbild nicht Stand. Die kleinen Meister, die noch in der alten Weise arbeiteten, vermochten es wahrlich nicht zu halten; selbst die zähesten Fortsetzer der barocken Ueberlieferung mußten von den neuen Idealen beeinflußt werden.

Das endgültige Erlöschen des barocken Freskos in der Kirchenmalerei wurde aber dann seit der Mitte des 19. Jahrhunderts durch die Ausbreitung der nazarenischen Richtung herbeigeführt. In ihr gewann die schwärmerische Verehrung der

Romantiker für die mittelalterliche Kunst Gestalt. Die jahrhundertelange architektonische und malerische Tradition der Renaissance riß damit ab: man baute wieder Kirchen in den mittelalterlichen Stilen und damit kehrte wie von selbst die mittelalterliche Auffassung der Deckenmalerei als bloßer Flächenfüllung wieder.

In Tirol brachen, soweit es die Freskomalerei betrifft, hauptsächlich Georg Mader aus Steinach (1824—1882) und Franz Plattner aus Zirl (1826—1890) der nazarenischen Malerei Bahn, ersterer ein Gehilfe Schraudolphs, letzterer ein Schüler Führichs und Cornelius'. Eines der frühesten Werke der neuen Richtung waren die Malereien, mit denen der erstere bald nach der Mitte des Jahrhunderts die in romanischem Stil neu erbaute Pfarrkirche zu Bruneck schmückte. Sie war wieder mit Kreuzgewölben gedeckt und dieser Deckenteilung fügte sich die Malerei wieder streng ein: die einzelnen Kappen erhielten ihre gesonderten Darstellungen in rein tafelbildmäßiger Ansicht. Die Szenen sind in möglichst sparsamer Erzählung gegeben, die Oertlichkeit wird sozusagen nur mit Andeutungen bezeichnet. Die Gestalten stehen in feierlicher Komposition, in scharfer Umrißzeichnung, in nur mehr durch die Modellierungsschatten abgetönten Lokalfarben vor der gleichmäßig blauen Luft. Auf Lichtwirkungen oder Farbenfeinheiten wird ganz verzichtet; es sprechen nur mehr Linie und Ausdruck.

Damit ist der Kreislauf, den die Entwicklung des Deckenbildes in Tirol vom 16. bis zum 19. Jahrhundert darstellt, geschlossen.

ANHANG.

EXKURS.

Ueber Martin Theophilus Polak.

Ueber den in Tirol vielbeschäftigten Maler Martin Theophilus Polak machte zuerst Roschmann in seiner handschriftlichen Tirolis pictoria et statuaria (Innsbruck 1750, 1. Bd. S. 51; 2. Bd. S. 81ff.) Angaben, die dann von anderen einheimischen Notizensammlern oft wiederholt und in Einzelheiten ergänzt wurden[1]. Einen Sonderaufsatz über Polak schrieb dann M. Bersohn (Martinus Theophilus Polak, Frankf. 1891), der aber sichtlich höchstens die Arbeiten in Innsbruck besichtigte, im übrigen nur die literarischen Notizen zusammenstellte. Alle diese Mitteilungen stellte aber A. Ilg auf den Kopf, indem er in einem Artikel «Theophilus Polak» (Repertorium f. Kunstwissenschaft, 8. Bd. 1885 S. 424ff.) den Maler mit dem Italiener Teofilo Turri von Arezzo identifizierte und dessen Malereien in der Kirche S. Maria Inviolata zu Riva in das Werk Polaks einreihte. Der Verlauf obiger Untersuchungen

[1] J. Spergs, Collectanea Hs. Innsbruck, Ferd. Dip. 230 S. 10. — P. Denifle, Nachrichten S. 34 und Dipauli, Zusätze a. m. O. — Nachrichten von bildenden Künstlern in Tirol. Tiroler Almanach 1803 S. 222 ff. — Primisser, Denkwürdigkeiten von Innsbruck, S. 163 ff. — Lemmen S. 191. — Zusätze zum Tiroler Künstlerlexikon, Hs. Innsbr. Ferd. Dip. 1212. Nr. 25 und 1074 S. 103. — Wurzbach 23. Bd. S. 81. — Nagler 11. Bd. S. 457.

zwang zu einer Sichtung dieser Nachrichten und einer Vergleichung der einschlägigen Werke, deren Ergebnis hier, ohne den Anspruch der Vollständigkeit, angefügt sei.

Das Geburtsjahr des Malers ist unbekannt. Es gibt in Innsbruck zwei Bildnisse, die als Selbstbildnisse Polaks gelten. Das eine, im Ferdinandeum zu Innsbruck, stellt, da der Porträtierte Pinsel und Palette in der Hand hat, jedenfalls einen Maler dar; es trägt aber keinerlei Bezeichnung. Das andere (62 cm hoch, 52 cm breit, Oel auf Lw.), im Besitz von Frl. Anna Joas in Innsbruck, hat links oben die Inschrift «Anno Dni 1631 Aeta. 60» und, getrennt davon, weiter unten an der Seite die Signatur «Mar. Teofilo»; allein es stellt einen Mann von ganz anderen Gesichtszügen dar, als das Malerbildnis im Ferdinandeum; die Tracht ist mehr die eines Edelmanns oder Patriziers als eines Malers und schon die Abtrennung jener Altersangabe von dem Malernamen deutet darauf, daß sie sich auf einen anderen als den Maler bezieht. Ist also eines der Bilder ein Selbstporträt, so ist es das erstere, das uns keinen Aufschluß über seine Lebenszeit gibt; die Daten des letzteren sind für seine Biographie belanglos.

Umstritten ist auch die Herkunft des Malers. Die älteren Sammler schlossen alle aus seinem Beinamen auf seine polnische Abstammung. Und jedenfalls ist dies «Polak» nicht als Schreibname, sondern als Volksname gemeint. Er selbst hat nie Polak, sondern nur Martino Teofilo (M. T.) signiert[1]; wo er urkundlich erwähnt wird, heißt er stets nur Martin Theophilus, so im Hofstaat des Erzh. Leopold[2], bei einer Nennung als Taufpate im Jahre 1637[3], im Totenregister der Pfarre Brixen[4]. Der einzige gleichzeitige Berichterstatter, der Augsburger Bürger

[1] So auf dem Altarbild von 1608 zu Cogolo (Schmölzer M. Z. K. 1898 S. 54). Siehe unten S. 389 mit Anm. 1, 4 und S. 394 Anm. 3.

[2] Dipauli, Zusätze S. 705.

[3] Schönach, Beiträge S. 13.

[4] «Am 25. Januarius 1639 starb der Edl Herr Martin Deoffelus». A. Hofmann, Brixens berühmte Männer, Bote f. Tirol 1901 S. 2126.

Philipp Hainhofer, der ihn am 29. April 1628 in Innsbruck im Atelier besuchte, spricht in seiner Reisebeschreibung von Polak mit den Worten: «Ihrer Durchlaucht Kammermahler, il Signor Martino Theofilo, ein geborener Polac.»[1] Und auch in Südtirol führt im 18. Jahrh. P. Tovazzi (1731—1806) in seinen «Note d'artisti trentini» einen «Martino Teofilo, polacco, pittore in Trento 1616» auf[2]. Diese Momente sprechen ganz entschieden für seine polnische Abstammung.

Primisser (Denkwürdigkeiten von Innsbruck, Innsbruck 1813 S. 163) fügte die Vermutung hinzu, daß Erzherzog Maximilian III., der 1587 von einem Teil des polnischen Adels zum König gewählt, dann aber von den Anhängern des Johann Siegmund Wasa 1588 geschlagen und gefangen genommen wurde, beim Verlassen Polens (ähnlich wie seinen Kamerdiener Gregor Sabozky) auch den Maler Theophilus in seinem Dienste behalten habe. Dies verdient wenig Glauben. Maximilian verzichtete schon 1589 auf Polen; er wurde dann 1593 mit der vormundschaftlichen Regierung Innerösterreichs betraut und weilte 1595 als Feldoberst in Ungarn; erst 1602 erfolgte seine Ernennung zum Verweser Tirols und am 8. Juli 1602 trat er die Regierung an[3]: es ist wohl sehr fraglich, ob er durch diese ganze Zwischenzeit den polnischen Maler als Hofmaler behalten habe. Nicht ein einziges wirkliches Zeugnis berichtet überhaupt von Polak als Hofmaler Maximilians III., vielmehr ist er lediglich als Hofmaler Erzherzog Leopolds bezeugt.

Wohl aber scheint er am Beginn des 17. Jahrhunderts durch längere Zeit in Südtirol geweilt zu haben. In Trient, Rovereto und anderen Orten Südtirols befinden sich oder waren nach literarischen Angaben früher eine ganze Anzahl von

---

[1] Relatio über Philippi Hainhofers nach Yußprugg verrichtete Reyse, Hs. Ferd. Innsbr. Dip. 902 (1628) S. 87.

[2] P. Orsi, Varietà trentine. Archivio Storico per Trieste, l'Istria e il Trentino, 3. Bd. Rom 1884—6 S. 97.

[3] Egger, Geschichte Tirols, 2. Bd. S. 276. 278.

Altarbildern und Fresken mit Datierungen zwischen 1608 und 1621. In der Pfarrkirche zu Cogolo trägt das rechte Seitenaltarbild die Signatur des Malers mit der Jahrzahl 1608[1]. Aus demselben Jahre stammte nach F. Bartolis handschriftlichen Aufzeichnungen a. d. J. 1780 (Le Pitture, sculture ed architetture della città di Trento, Trient, Bibl. civ. Nr. 1207 S. 29) ein signiertes Bild in der früheren Kirche S. Francesco der Minoriten (Pietà mit Heiligen)[2]. Nach desselben Autors «Descrizione delle pitture, sculture ed architetture che ornano le chiese di Roveredo» (ebda) stammen in Rovereto von Polak das Hauptaltarblatt der Kirche S. Trinità nel monte (Maria mit Kind, Gottvater, Rochus, Karl Borromäus) von 1619, ein Fassadenfresko (Verkündigung) auf einem Hause der Piazzola vecchia von 1621, zwei Fresken (Pietà) auf dem Arco al Ponte von 1621. Im Jahre 1620 malte Polak weiter das Hochaltarblatt der Kirche zu Tassullo im Nonsberg (Maria Himmelfahrt)[3], im Jahre 1621 ein Altarblatt (Auferstehung Christi) in der Pfarrkirche zu Auer[4]; auch ein Bild im Chor von S. Bernardino fuori di Città (der heutigen Franziskanerkirche) zu Trient trug die Signatur «M. T. f. 1620»[5]. Dazu kommen noch andere, undatierte Tafeln in Trient, Mori, Villa Lagarina, Sacco, Malè, Castione bei Brentonico[6]. Diese zahlreichen Werke zwingen zur Annahme eines längeren Aufenthaltes. In der Tat ist er, wie schon oben bemerkt, im Jahre 1616 als Maler in Trient

[1] Schmölzer, M. Z. K. 1898 S. 54. Das Bild trägt die Signatur «Martino Teoffilo fecit»

[2] Die Kirche gehört jetzt zum Konvent der Canossianerinnen, war mir aber nicht zugänglich.

[3] Semper, Wanderungen S. 222.

[4] Atz-Schatz, Der deutsche Anteil 2. Bd. S. 47. Die Signatur lautet nach Atz Martin Tehopfil.

[5] Bartoli, Le pitture S. 4. Das Bild ist nicht mehr vorhanden.

[6] Bartoli, Le pitture S. 4, 7, 15, 19, 28. 29, 30, 39, außerdem an mehreren Stellen der anschließenden (unpaginierten) Descrizione delle pitture etc. di Rovereto und ihren Fortsetzungen; Roschmann, Tirolis pictoria II S. 83. Spergs, Notabilia urbium tirolensium S. 61.

erwähnt. Roschmann (a. a. O. II. 81) berichtet, daß er Hofmaler des Fürstbischofs Kardinal Karl von Madruz war: dessen Regierung (1600—1629) fällt auch wirklich gerade in die Zeit, der die obigen Datierungen angehören[1]. Noch vor dessen Tode aber begab sich Martin Theophilus nach Innsbruck an den Hof Erzherzog Leopolds V., der nach Maximilians des Deutschmeisters Tode (1618) zunächst als Gubernator, seit 1625 als Landesfürst gefolgt war. Er dürfte hier spätestens 1627 eingelangt sein: in diesem Jahre malt er bereits die Bilder der kleinen Kapelle im Fürstenchor der Hofkirche[2], über deren Eingang innen die Jahrzahl 1627 steht. Er wurde hier Kammermaler des Erzherzogs: als solchen nennt ihn schon 1628 der obengenannte Augsburger Philipp Hainhofer, der ihn bei seinem Besuche mit Porträts für den Hof und einem großen Altarbilde beschäftigt fand: letzteres war wohl das Hochaltarbild der Servitenkirche in Innsbruck, die nach einem Brande neu hergestellt und 1626 wieder geweiht worden war[3]. Die Akten des Statthaltereiarchivs in Innsbruck verzeichnen Polak zum erstenmal im Jahre 1629 als Kammermaler: er heißt dabei Martin Theopholi[4]. Verschiedene noch zu besprechende Bilder in Innsbruck bezeugen seine lebhafte Tätigkeit in der Hauptstadt. Noch am 10. Jänner 1637 ist «Martin Theophilus, Hofmaler» als Taufpate in Innsbruck bezeugt[5]; er war also

---

[1] Bersohn a. a. O. S. 13 irrt daher, wenn er Polak nach dem Tode Leopolds i. J. 1632 nochmals zu «seinem Gönner» Karl von Madruz ziehen läßt.

[2] Roschmann, Tirolis pictoria I. S. 53. Vgl. oben S. 75 f.

[3] Tinkhauser, Diözese Brixen II. S. 183 f.

[4] Dipauli, Zusätze S. 705; Egger, Gesch. Tirols II S. 359; Bersohn a. a. O. S. 9.

[5] L. Schönach, Beiträge S. 13. Damit stimmt es auch, daß Roschmann (a. a. O. I 51) berichtet, Polak habe durch den Brand der Sommerresidenz «Ruhelust» in Innsbruck viele Entwürfe eingebüßt: der Brand der Ruhelust fällt in das Jahr 1636. (Radinger, Wandgemälde S. 138). Diese Daten schließen es wohl aus, daß Polak noch nachher in Trient Aufenthalt genommen hätte.

auch noch Hofmaler der Erzherzogin Klaudia[1], die nach Leopolds V. Tode 1632 die Regierung Tirols übernommen hatte. Doch verbrachte er seine letzte Lebenszeit in Brixen, wo gleichfalls mehrere Werke an seinen Aufenthalt erinnern. Hier starb er nach dem Brixner Pfarregister am 25. Jänner 1639 und das Protokoll des Domkapitels vom 18. April 1640 verzeichnet eine testamentarische Stiftung des Malers für Schulzwecke[2]. Zieht man die Angabe der älteren Sammler in Betracht, daß Polak sich «wenigstens 30 Jahre» in Tirol aufgehalten, so erscheint das Jahr 1608, welches die Altartafel zu Cogolo trägt, als ungefährer Beginn seiner Wirksamkeit im Lande.

So viel läßt sich Sicheres über das Leben Martin Theophils gewinnen. A. Ilg glaubt nun, daß er ein und dieselbe Persönlichkeit mit jenem Teofilo Turri d'Arezzo sei, der einen Teil des malerischen Innenschmuckes der Kirche S. Maria Inviolata lieferte: nur weist ihm Ilg nicht, wie die italienischen Quellen angeben, die Bilder der Kuppel, sondern jene in den Nebenräumen zu, die seines Erachtens mit den Bildern der Kapelle im Fürstenchor der Hofkirche zu Innsbruck eine «frappante Uebereinstimmung» aufweisen. Martin Theophilus wäre danach kein geborener Pole, sondern einer der vielen nach Polen gewanderten Italiener gewesen; von dort wäre er nach Tirol gekommen, wo man ihn «wegen seiner direkten Ankunft aus Polen ohne weiters den Polaken genannt habe». Wenn ihn Hainhofer einen gebornen Polen nenne, so habe er dies erst später beim Aufzeichnen seines Tagebuches aus der landesüblichen Bezeichnung konstruiert. Gerade Hainhofer lasse ihn durch die Bezeichnung «Signor Martino Teofilo» als Italiener erscheinen. Dafür spreche auch sein Stil, welcher nicht der eines italienisch geschulten Nordländers, sondern eines gebornen Italieners sei.

---

[1] Das berichtet auch Ceschi, Beschreibung der Stadt Innsbruck, Hs. Ferdinandeum S. 114, 123.

[2] A. Hofmann, Brixens berühmte Männer. Bote f. Tirol 1901 S. 2126.

Diese Aufstellungen Ilgs sind in keinem ihrer Teile stichhaltig. Ilg setzt sich darüber weg, daß Teofilo Turri in den italienischen Quellen nie den Vornamen Martin hat, Polak hingegen nirgends sonst mit dem Schreibnamen Turri begegnet[1]. Gerade in Tirol wird niemand einen Italiener als solchen verkannt und bloß, weil er aus Polen herkam, als Polaken bezeichnet haben: es ist beachtenswert, daß er auch in Südtirol «polacco» genannt wird. Diese ganze Annahme ist gerade von Seiten Ilgs verwunderlich, der selbst mit Recht bezweifelt, daß Polak schon Maximilians des Deutschmeisters Hofmaler gewesen. Die Titulierung als «Signor Martino Teofilo» ist kein Anzeichen italienischer Abkunft: das Italianisieren der Künstlernamen war in der Barockkunst ebenso Mode, wie einst das Latinisieren bei den Humanisten (vgl. Hohenberg-Altomonte); am tirolischen Hofe war das Italienische fast schon Hofsprache; Hainhofer präsentiert sogar den biederen Augsburger Stecher Lukas Kilian als «Luca Kiliano». Das Zeugnis Hainhofers, daß «Martino Teofilo» ein geborener Pole gewesen, ohne weiteren Beleg als Konstruktion hinzustellen, ist willkürlich. Auch in A. M. Romers Historia Ordinis Servitorum (Wien 1667 S. 156) wird übrigens der Maler des Hochaltarbildes der Servitenkirche in Innsbruck «nobilis quidem ex Polonia pictor» genannt. Jenes Bildnis im Ferdinandeum, das als Selbstbildnis gilt, zeigt unverkennbar slavischen Typus: breites Gesicht mit niederer Stirne und starken Backenknochen.

Vor allem aber ist gänzlich unzutreffend, was Ilg bezüglich des Stiles Polaks und der Uebereinstimmung seiner Werke mit den Fresken der Inviolata aufstellt.

---

[1] Wenn Ilg a. a. O. S. 429 als Stütze für seine Identifizierung ins Feld führt, daß in Trient z. B. das dem Polak zugeschriebene Bild St. Christof im Dom unter dem Namen Teofilo Torre gehe, so beruft er sich dabei wohl (ohne es anzugeben) auf Chiusole A., Itinerario d'Italia (Vicenza 1782 S. 17). Chiusole macht sich dabei aber eben nur einer Verwechslung mit jenem Italiener Turri schuldig (vgl. Toneatti, Saggio del Duomo S. 108).

Die beiden Meister der Decken- und Wandgemälde in Riva malen einen völlig reifen, freien italienischen Stil. Ihre Gestalten zeigen ganz sichere Zeichnung, schwungvolle Komposition, große Geste und pathetische Empfindung. Dabei unterscheiden sie sich untereinander nicht unbeträchtlich. Der Maler der Kuppel hat eine gewisse Neigung zu kräftigen, muskulösen, reichbewegten Figuren in flottem Strich, breiter Mache, in klaren, hellen, ziemlich bunten Farben. Der Meister der Heiligengeschichten in den Nischen hingegen ist von etwas weichlicherem Schlage; seine Figuren sind dünn und schlank, namentlich seine Engel schmächtige Erscheinungen von feiner, zärtlicher Biegung des Körpers, mit kleinen Köpfen, von etwas sentimentaler Empfindung; er zeigt ein dunkleres, ölfarbenartiges Kolorit, verschmolzenen, oft schon süßlich und geleckt wirkenden Vortrag, silbergrauen Gesamtton und feine Helldunkelwirkungen.

Zu alldem will Martin Theophilus nicht hinzupassen. Wenn man seinen Tafelbildern und Wandgemälden in Trient, Brixen, Innsbruck nachgeht, so gelangt man gerade im Gegensatz zu Ilgs Ansicht zur Wahrnehmung, daß Polak durchaus nicht «den freiesten Stil der italienischen Spätrenaissance malt», daß sich bei ihm vielmehr Züge der nordischen Malerei des 16. Jahrhunderts mit ziemlich äußerlicher italienischer Schulung mischen.

Von den zahlreichen in den Berichten genannten Tafelbildern in Trient, der frühesten Wirkungsstätte Polaks, sind nur mehr wenige erhalten. Die Kirche S. Maddalena, für die er ein Abendmahl Simons malte[1], besteht nicht mehr; die Kirche S. Marco, wo das Hochaltarbild (Christus, Maria, unten die Heiligen Markus, Augustinus, Margareta) von ihm war[2],

[1] Bartoli a. a. O. S. 29.

[2] ebda. S. 28. Roschmann, Tirolis pictoria II, S. 82 gibt noch zwei weitere Bilder Polaks in dieser Kirche (Unbefleckte Empfängnis; Maria mit dem hl. Andreas) an. Fälschlich verzeichnet Bersohn a. a. O. S. 16 den Inhalt des Hochaltarbildes auf zwei Bilder verteilt.

hat kein Stück der alten Ausstattung mehr. In das ehemalige Minoritenkloster bei S. Francesco[1], jetzt ein Nonnenkloster, erhielt Verfasser keinen Einlaß. Im Dom finden sich von den fünf ehemals dort aufgestellten Bildern[2] nur mehr die zwei kleinen Predellenbilder «Kindermord von Bethlehem» und «Flucht nach Aegypten». Wohl aber sind zwei sehr charakteristische Werke noch erhalten im Hochaltarblatt der Franziskanerkirche S. Bernardino fuori di Città (Madonna mit Kind und den Ordensheiligen Franziskus und Bernhard)[3] und im Hochaltarblatt der Kapuzinerkirche S. Croce (Maria mit Kind, Helena, Franziskus und anderen Heiligen)[4]. In diesen Bildern, die beide ähnliche Vorwürfe haben, sieht man in etwas trockener Komposition würdevoll, fast schon steif dastehende Heilige mit realistisch durchgebildeten Köpfen; andererseits zeigen die Engel schwächliche, unsichere Zeichnung. Das Kolorit ist im ganzen schwer und dunkel: ziemlich ausgesprochene Töne, namentlich Blau und Rot, treten hart aus schwärzlichem Wolkengrund hervor, hinter dem gelblicher Schein auftaucht. Der ganze Gesamteindruck hat etwas Altertümliches; namentlich von dem Bilde der Kapuzinerkirche führen allerlei Beziehungen zur deutschen Kunst des 16. Jahr-

[1] Nach Bartoli S. 29 war hier von Polak das Hochaltarbild (Christus, schmerzhafte Mutter Gottes, Franziskus, Klara und Engel mit Leidenswerkzeugen, bez. 1608) und ein Nebenaltarbild (Immaculata), in einer Kapelle neben der Kirche eine Tafel mit dem hl. Karl Borromäus (S. 30). Vielleicht ist das Hochaltarbild identisch mit dem in der Tirolisch-vorarlb. Kunstausstellung zu Innsbruck 1879 ausgestellten Bilde (Christus am Kreuz, Maria, Johannes, Engel mit Leidenswerkzeugen) (Katalog ders. S. 14). Nach Roschmann a. a. O. II. S. 82 waren in San Francesco auch noch ein Wunder des hl. Antonius und der Ablaß der Portiuncula von Polak.

[2] Bartoli S. 18 f. verzeichnet eine Assunta mit den Heiligen Nikolaus und Vigilius; Maria mit Dorothea und einem hl. Bischof; St. Christof; Marter der hl. Dorothea. Vgl. Roschmann a. a. O. II. S. 81 ff.

[3] Bartoli S. 3. Roschmann a. a. O. II. S. 82. Die von Bartoli verzeichneten Bilder Geißelung und Dornenkrönung (bez. M. T. F. 1620) fehlen.

[4] Bartoli S. 15. Das von ihm verzeichnete Bild Christus am Kreuz im Zugang zur Sakristei fehlt.

hunderts hin: die genaue Zeichnung des Details, die manchmal fast hart aufgetragene Farbe, die Landschaft mit ihren kleinfigurig hineingesetzten Nebenhandlungen, den braunen Bergen und dem grünlichen Himmel. Zu den Gemälden der Seitennischen in Riva mit ihrer Eleganz der Formen, mit ihrem verschmolzenen Vortrag, mit den virtuosen Helldunkeleffekten, mit dem kokett empfindsamen Sentiment läßt sich von diesen Altartafeln gar kein Weg finden. Aber auch mit den großen Formen und schwungvollen Kompositionen der Kuppelbilder der Inviolata haben sie nichts zu tun.

Dieser Eindruck verstärkt sich, wenn man die Altarbilder in Innsbruck und Brixen mit in Betracht zieht. In dem großen Hochaltarbild der Servitenkirche (Verlobung Marias)[1] walten allerdings die italienischen, namentlich bolognesischen und venetianischen Einflüsse entschieden vor und lassen auf den ersten Eindruck die Altertümlichkeiten anderer Werke überwunden erscheinen; doch fallen auch hier Ungleichheiten in den Größenproportionen der Figuren, zeichnerische Mängel in Nebenfiguren, dichtgedrängte Gruppierung auf und man sieht zwischen den Renaissanceheiligen eine kleine Zuschauerin mit Kerze, die in der detailliert gemalten Tracht eines Prinzeßchens der Zeit auftritt. Das Bild der Mutter Gottes mit Kind und Anna[2] in der Spitalkirche ist nicht mehr am Platze. Ganz eigentümlich aber tritt der Meister dann wieder in den beiden ehemaligen Seitenaltarbildern der Kapuzinerkirche in Innsbruck entgegen, die jetzt in die Wand hinter dem Hochaltare eingelassen sind, während die Seitenaltäre jetzt Bilder von J. Arnold enthalten[3]: der hl. Felix von Cantalicio steht in dem linken Bilde als eine bis zum oberen Bildrand reichende, steif auf-

[1] Roschmann a. a. O. I. S. 52. Spergs, Collectanea S. 10.

[2] Roschmann a. a O. I. S. 53.

[3] Roschmann a. a. O. I. 53 schreibt ihm allerdings nur den hl. Felix zu; doch ist der hl. Anton, den schon Ilg a. a. O. S. 433 vermutungsweise, Bersohn a. a. O. S. 17 bestimmt in das Werk Polaks einreihten, völlig stilverwandt.

rechte Figur, in der einen Hand mit linkisch gezierter Geste eine Lilie, in der anderen ein Buch haltend, auf dem das recht befangen gezeichnete Christuskind steht; dahinter, ganz nahe, trotzdem aber sehr klein, außer allem Verhältnis zu den Figuren, die Landschaft, die Innsbruck vorstellt. Schier unvereinbar mit diesen altertümlichen Elementen erscheint rechts oben die Madonna ganz im Stil der bolognesischen Meister. Aehnlich verhält es sich mit dem «Antonius vor dem Christuskinde» auf der rechten Seite: der Heilige selbst mit fleißig durchgearbeitetem biederem Mönchskopf; ringsum sorgfältig geschildertes Kleinwerk, z. B. ein Korb mit Gemüsen; oben links hingegen eine Madonna, die ganz correggesk anmutet All das zeigt einen durchaus unausgeglichenen Stil: in einzelnen Entlehnungen frei und gewandt, unmittelbar daneben primitiv befangen.

In Brixen ist in der Frauenkapelle neben dem Domkreuzgang auf dem Hauptaltar die «Verkündigung»[1] erhalten. Sowohl die Madonna als noch mehr der Engel haben etwas altertümlich Ungelenkes: letzterer ist eine langgestreckte Gestalt mit kleinem Kopf und Oberleib, hingegen breitem Becken und dicken Beinen, flatterndem Gewand; in der rechten Ecke sieht man, in genauer, harter Zeichnung ausgeführt, eine Vase mit Blumenstrauß, rechts zu Füßen der Madonna eine höchst detailliert wiedergegebene Katze: diese Vorliebe, Haustiere in die Bilder zu stellen, kehrt in den Bildern der Fürstenkapelle in der Hofkirche zu Innsbruck wieder. Die Farben stehen bunt in ziemlich scharfer Umgrenzung im dunklen Grunde. Die zwei Heiligen in den Flügeln und die Krönung Marias im Aufsatz des Altars würden, wenn sie von Polak sein sollten, den Meister noch mehr von seiner altertümlichen Seite zeigen. Das frühere Seitenaltarblatt, Verklärung der hl. Magdalena, befindet sich jetzt im Ferdinandeum zu Innsbruck[2]: es lehnt sich wieder ganz

[1] Roschmann a. a. O. I. S. 55.
[2] Roschmann ebda.; Ilg a. a. O. S. 434.

an bolognesische Vorbilder an; nur ist die Madonna schwächlich gezeichnet, das Kolorit bunt. Ob die jetzt an ihre Stelle gesetzte «Maria von Aegypten» auf dem zweiten Nebenaltar links von Polak ist[1], möchte ich aufs stärkste bezweifeln: sie hat wenig Verwandtes mit seinen sonstigen Bildern. Ein sehr bezeichnendes Bild besitzt aber die Pfarrkirche von Brixen auf dem zweiten rechtsseitigen Nebenaltar des Presbyteriums, die «Anbetung der drei hl. Könige»[2]. Die drei Weisen sind wieder mit sehr individualisierten, fast porträtmäßigen Köpfen ausgestattet und in ihrem Kostüm sehr eingehend geschildert; einer von ihnen erscheint in polnischer Nationaltracht. Die Geschenke des vordersten knienden Königs hält ein Diener in der Söldnertracht des großen Krieges. Die hinten stehenden Figuren sind zu einem dichten Haufen gedrängt: dies Fehlen einer eigentlichen einheitlichen Gruppenkomposition ist gleichfalls sehr bezeichnend. Der grünliche, mondscheinartige Himmel, vor dem sich dämmerig eine Architektur abhebt, spricht im gleichen Sinne. Vorne ist das Werkzeug Josefs liebevoll ausführlich ins Bild gesetzt. Angesichts dieses Brixner Bildes möchte man fragen, ob das kleine Votivbild des Ferdinandeums, welches die Madonna mit Kind und Engeln, von einem knienden Fürsten in polnischer Tracht verehrt, darstellt, in welchem J. Neuwirth Anlehnungen an Dürers Rosenkranzbild nachwies[3], das aber dann von Ilg (a. a. O. S. 431) aus Polaks Werk gestrichen wurde, nicht doch ein Frühwerk des polnischen Malers sein könnte. Allerdings muß zugestanden werden, daß es erheblich altertümlicher wirkt, als die oben besprochenen Bilder[4].

---

[1] Spergs, Collectanea S. 10. Tinkhauser, Diözese Brixen 1. Bd. S. 164. Vgl. Walchegger, Brixen S. 134.

[2] Roschmann a. a. O. I. S. 55. — Tinkhauser, Diözese Brixen I. S. 213.

[3] J. Neuwirth, Ein Nachtrag zu den Kopien des Dürerschen Rosenkranzfestes. Rep. f. Kunstwissenschaft 19. Bd. 1896. Vgl. Bote f. Tirol 1873 S. 246, 856.

[4] Außer den besprochenen Altarblättern werden noch genannt: Anbetung der drei Könige in der Klosterkirche zu Volders (Spergs, Col-

In seinen Altarbildern erscheint Martin Theophilus so durchaus nicht als ein Meister, der den italienischen Stil sich völlig angeeignet hat, geschweige denn als geborener Italiener; vielmehr stehen bei ihm noch ziemlich altertümlich und nordisch anmutende Elemente neben zum Teil etwas äußerlichen Anleihen aus der italienischen Kunst. Er gehört zu den Uebergangskünstlern des beginnenden 17. Jahrhunderts, zu denen in Tirol auch Keßler und Stölzle zählen: nur ist er etwas fortgeschrittener als diese, gewandter in Zeichnung und Farbe. Mit dem völlig italienischen, reifen und einheitlichen Stil der beiden Meister der Inviolata läßt sich aber Polaks Kunstweise nicht vereinen.

Das gilt auch von den zwei Kirchenausmalungen, die Polak zugeschrieben werden und ihm sicherlich zuzuweisen sind: den Wand- und Deckenbildern der kleinen Kapelle im Fürstenchor der Hofkirche zu Innsbruck und der Halbkuppel des Chors von S. Maria Maggiore in Trient.

Die erstere enthält an der Wand fünf größere, darüber in der Wölbung der kleinen Halbkuppel ebensoviele kleinere viereckige Bilder, Darstellungen aus dem Leben Marias[1]. Die Bilder lassen sich in der Tat mit den Tafelbildern Polaks gut in Einklang bringen. Die Madonna der «Anbetung der drei Könige» stimmt mit jener der gleichen Darstellung in der Brixner Pfarrkirche in Typus und Haltung außerordentlich überein, die ganze Komposition, das Kolorit ist verwandt. Die «Himmelfahrt Marias» läßt sich sehr gut der «Glorie der hl. Magdalena» im Ferdinandeum zu Innsbruck vergleichen. Die Eigenheit, be-

---

lectanea S. 10); Madonna mit Kind, Dominikus u. Katharina in der Kirche der Klosterfrauen zu Lienz (Dipauli, Zusätze S. 656).

[1] Schon Roschmann (a. a. O. 1. Bd. S. 53) schreibt sie ihm zu. Ilg a. a. O. S. 432 publizierte zuerst die ihm von J. Deininger mitgeteilte Jahrzahl 1627. Ganz irrig ist es, wenn Ilg die in die Rückwand des Fürstenchors gemalten kleinen Bildchen Polak zuschreibt. Es scheint, daß Ilg überhaupt weder die Kapelle des Fürstenchors noch dessen Rückwand gesehen hat.

schauliche Tiere in eine Ecke der Szene zu setzen, kehrt wieder: auf der «Anbetung der Könige» und «Anbetung der Hirten» findet man Bulldoggen, auf der «Heimsuchung» einen kleinen Pintscher, mit sichtlicher Freude an realistischen Nebendingen gemalt. Das Kolorit der unteren, mit Oel auf Leinwand gemalten Darstellungen ist das dunkle, die lokalen Töne in einen schwärzlichen Grund stellende der meisten Altarbilder; die Fresken in der Decke sind heller und bunter. Mit den Gemälden der Inviolata leiden die des Fürstenchors aber wahrlich keinen Vergleich. Man braucht nur die inhaltlich gleichen Bilder gegeneinander zu halten: etwa die «Krönung Marias». Von dem großzügigen Kontur der drei Gestalten des Tondos der Rivaner Kuppel ist hier nichts wiederzufinden; Christus hat eine geradezu zaghafte, linkische Stellung, Gottvater ist ein gemütlicher Alter, nicht die große, majestätische Gestalt von dort. Die Apostel der «Himmelfahrt» haben nicht den dramatischen Gestus jener in Riva. Der himmelfahrende Christus ist vollends eine anatomisch wie in der Aktion schwache Figur, die den Meistern in Riva keinesfalls zugemutet werden kann, weder dem der Kuppel noch dem der Wandnischen.

Auch die «Himmelfahrt Marias» in der Halbkuppel des Chors von S. Maria Maggiore in Trient, welche die Berichte dem Polak zuschreiben[1], zeigt wohl Verwandtschaft mit den Bildern des Fürstenchors, steht aber im Gegensatz zu jenen der Inviolata. Auch hier lassen sich die drei Hauptgestalten, die alte, gebrechliche Gestalt Gottvaters, der kleinbürgerliche Christus mit dem spitzen Kinnbart, die schwächliche, schlecht proportionierte und etwas ausgedrehte Maria mit den entsprechenden Figuren in Riva, die einer gewissen Großartigkeit in Körperform und Gestus nicht entbehren, keinesfalls zu-

[1] Bartoli a. a. O. S. 30; Roschmann a. a. O. II. S. 81. Spergs, Notabilia urbium tirolensium S. 17.

sammenstellen. Die beiden großen Engel, die in Trient rechts und links von der Hauptgruppe schweben, sind anatomisch höchst mangelhafte Erscheinungen; sie haben kleine Köpfe, dünne, kurze, stark eingeschnürte Brust, weit ausladenden und langen Unterleib, lange, hart modellierte Beine: sie erinnern an den Engel der «Verkündigung» in Brixen, sind aber für die Meister der Inviolata ganz unmöglich; im ganzen Bildschmuck dieser Kirche findet sich nicht eine einzige so unorganisch gezeichnete Gestalt. Auch die Engel unten am Rande der Halbkuppel haben nicht den freien Zug, die gewandte Gruppierung eines wirklich italienischen Meisters, sondern etwas Aengstliches und Unfreies, auch wohl Schwächliches und sind langweilig angeordnet. Der ganze Totaleindruck ist ein anderer als in Riva: dort ihrer Mittel ganz sichere, virtuos zeichnende und komponierende Maler; hier ein Meister, der die Ideen, Formen, Kompositionen der italienischen Kunst in sich aufgenommen hat, aber noch nicht ganz nach ihrem Geist mit ihnen schaltet[1].

Hinter dem Hochaltar des Chors in S. Maria Maggiore ist ein mächtiges Altarbild aufgestellt, welches Maria, die Erde verlassend, darstellt und von Pietro Ricchi il Luchese im Jahre 1644 gemalt wurde[2]. Vor diesem Gemälde wird man auf das stärkste an die Wand- und Deckenbilder der Nebenkapellen in Riva gemahnt: die Madonna in ihrem überschwenglichen Sentiment, den süßlichen Farben des Gewandes, die Engel mit ihren schmalen, zarten Gesichtchen, den krausen,

[1] Bartoli a. a. O. S. 30 verzeichnet als ein Werk Polaks auch das Wandbild an der linken Seite des Chors, eine Mannalese: es zeigt in der steil aufsteigenden, motivenreichen, wenig zusammengefaßten Landschaft, dem dicht gehäuften Volk, in den Einzelgestalten, die ungleich in ihren Verhältnissen und wirr in ihrer Bewegung, realistisch in Köpfen und Kostümen sind, gleichfalls einen Meister nördlicher Herkunft.

[2] Nach Bartoli a. a. O. S. 30 trug es die Signatur «Petrus Ricchius Luc. f. 1644», die ich aber nicht mehr zu finden vermochte. Heute liest man unten die Inschrift «Antonio Bergmann provide al ristauro 1860». Vgl. auch Zanella, S. Maria di Trento (Trento 1879) S. 20 f.

blonden Locken, in welchen das Licht spielt, den dünnen, überfeinen Händen und Fingern, die sich ins Dunkel des Grundes verlieren, der grauliche Ton des Gewölks, die effektvollen, aber auch schon süßlich wirkenden Helldunkelwirkungen, der emailartige Auftrag der Farben: all das kehrt in jenen Bildern in Riva wieder.

Nach all dem wird man wohl nicht zu zweifeln haben, daß die italienischen Gewährsmänner mit der Zuteilung der malerischen Ausschmückung der Inviolata Glauben verdienen: daß die Kapellenbilder in der Tat dem Lucchesen Ricchi, die Kuppelgemälde hingegen dem Turri von Arezzo zugehören. Martin Theophilus der Polak aber ist mit letzterem sicher nicht identisch; er ist kein Italiener, sondern aller Wahrscheinlichkeit nach wirklich ein geborner Pole, der sich in Italien geschult und dann in Tirol niedergelassen hat, ein interessanter Uebergangskünstler, der aus seiner Heimat, einer künstlerischen Provinz Deutschlands, gewisse altdeutsche Eigenheiten mitgebracht und trotz der italienischen Schulung nicht ganz überwunden hat.

KÜNSTLERVERZEICHNIS.

B. = Bildhauer, Bm. = Baumeister; G. = Goldschmied; K. = Kupferstecher; M. = Maler; St. = Stukkator; A. = Anmerkung.
Die Hauptstellen sind durch fetteren Druck bezeichnet.

Ainhauser Paul d. Ae., M. 204 m. A. 1.
— Paul d. J.. M. 204 A. 1, 327 A. 5.
Alberti Giuseppe, M. **39**—41, 291.
Allegrini di Gubbio, M. 95 m. A. 1.
Allio Paolo, St. 180 m. A. 1, 2.
Altmutter Franz, M. 331 A. 1, **379 f.**, 382.
— Placidus, M. 380.
Altomonte, M. 292, 293 A. 1, 392.
Angeloni Giovanni, M. 96 A. 1.
Anselmi Giorgio, M. 333.
Arnold Josef, M. 75 A. 2, 330 A. 1, 381—383, 395.
Artusio G., G. 92 A. 4.
Asam Egid, St. 247, 249, 251.
— Hans Georg, M. 246 f.
— Kosmas Damian, M. **246**—259, 264, 269, 279, 282, 287, 308, 351, 352.
Auer Nikolaus, M. 315, 331.

Bagnatore Pietro Maria, M. 33 m. A. 2.
Balestra Antonio, M. 227, 333.
Baron, K. 91 A. 2.
Baroni-Cavalcabò Gaspar Antonio, M. 223, 225, **226**—237 m. A. 303, 349.
Baschenì Simone, M. 20.
Baumgartner Johann Wolfgang, M. 314.
Buchhalter. M. 327 A. 5.
Belleti Domenico, M. 97 A. 2.
Benedetti Cristofero und Giacomo, B. 214 A. 1, 215.
Bergl Johann, M. 356 A. 1.
Bergmüller Johann Georg, M. 287 A. 1, **288**—290, 315.
Bernascone Laura, M. 99 A. 4.
Bernini, Bm. 92 A. 4, 119, 247.
Bodenehr, K. 150 A. 4.
Bolognese Giovanni Francesco, M. 94.
Bonavera Domenico. K. 127 A. 1.
Borromini, Bm. 119, 247.
Brusasorci, M. 14.
Burger Franz, M. 262 A. 2.
Burnacini Luigi, M. 127 A. 1.
Bussy C. A., M. 305 A. 3.

Canini, M. 94.
Cantagallina Remigio, K. 127 A. 1.
Caracci, M. 101, 363, 371.
Carloni, die, 49.
Carlone Francesco, St. 48 m. A. 2, 180 A. 2.
Cesi, M. 94.
Chateau Guilleaume, K. 91 A. 2.

Chiari, M. 94.
Cignaroli Martino, M. 224 A. 2.
Coli Giovanni, M. 100.
Colleoni Bartolomeo, G. 92, 107 A. 2.
Colonna Michelangelo, M. 211 A. 2.
Conca Seb., M. 291, 317, 329, 336.
Conseglio Carlo, St. 53.
Consoni, M. 95 A. 1.
Constantini Girolamo, M. 237.
Cornelius Peter, M. 385.
Correggio. M. 6, 8, 13, 17, 36, 241, 289, 299, 396.
Cortona Pietro da, M. siehe Pietro.
Crespi, M. 291.
Crivelli Andrea, Bm. 69.

David Jacques Louis, M. 371.
Dax Christof, M. 83 m. A. 4.
— Kaspar, M. 68.
— Paul, M. 83.
D'Allio, siehe Allio.
Dealio, siehe Allio.
Delaia Josef, Bm. 295.
Delaio Andrä, Bm. 53.
— Jakob, Bm. 48 m. A. 2, 53.
— Peter, Bm. 48 A. 2, 53.
Delevo Claudio, Bm. 248.
Denifle Peter, M. 320, 331.
Domenichino, M. 225.
Dorigny Louis, M. 230, 231 A. 1.
Dossi Dosso, M. 14, 15, 69.
Dürer, M. 397.

Einhauser, siehe Ainhauser.
Entfelder, M. 307 A. 6.

Fanti Gaetano, M. 294.
Farinato Paolo, M. 224 A. 2.
Faistenberger, siehe Feistenberger.
Feichtmayr Franz Xaver, St. 258, 259 A. 2, 276, 288.
Feistenberger, die, 305.
— Anton, M. 305.
— Ignaz, M. 305.
— Josef, M. 305.
— Simon Benedikt, M. 256, 268 m. A. 1, 269 m. A. 1, **305**—312 m. A., 335, 336.
Felsburg Albrecht, M. 298.
Ferrata Francesco, Bm. 216 A. 2.
Fink Bart., M. 65.
Fischer von Erlach Bernhard, Bm. 99 A. 4, 105, 108, 119, 120.
Fliegenschuh G., M. 321 A. 1.
Florian Anton de, B. 171 A. 3.
Fontana Giovanni B., M. 69, 72.
— Girolamo. Bm. 98, 99 A. 1.
Fontebasso Francesco, M. 333.
Frank von Langgraffe, K. 150 A. 4.
Franken Frans, M. 218 A. 1.
Fromiller Josef Ferdinand, M. 188 A. 1, 222 A. 1, 312, 323.
Füger F. H., M. 371.
Führich Josef, M. 385.
Funk Josef Anton, M. 204.
Furlanell Francesco, M. 36—39, 41.

Gandtner Hans Georg, M. 171 A. 3.
Gefle, M. 306 A. 4.
Geyer Andreas, K. 205 A. 5.
— (Geyr) Johann, M. 204f. m. A.
Gherardi Filippo, M. 100.
Gheri M., M. 173, 380.
Ghezzi Giuseppe, M. 247.
Giacinto Carlo Corrado, M. 319.
Giener Franz, M. 327 A. 5, 331, 339.
Gindter siehe Günther.
Giolfino Nicola, M. 14.
Giovanelli Orazio, M. 37 m. A. 1.
Giovanni Paolo Tedesco = Joh. Paul Schor.
Giulio Romano, M. 13, 17.
Götz Gottfried Bernhard, M. 319.
Gold Josef, M. 181 A. 1.
Grande Antonio del, Bm. 98, 99 A. 1.
Gran Daniel, M. 292, 293 A. 1.
Gras Kaspar, B. 147.
Grasmair Johann Georg, M. 331.
Greil Philipp Jakob, M. 329.
Gremblich Johann Paul, St. 327 A. 5.
— Simon, Bm. 195 m. A. 1.
Gresta Antonio, M. **223**—226 m. A., 228 m. A. 1.
Güner siehe Giener.

Gündter siehe Günther.
Günther Matthäus, M. 246, 256, **257** bis 287 m. A., 304, 308, 310, 324, 331, 335 f., 342—346, 349, 351 f., 356.
Guercino, M. 17.
Gump Georg Anton, Bm. 111, 115 A. 1, 137 A. 2, 171 m. A. 3, 205 m. A. 5, 6, 206, 248, 256, 314.
— Johann Anton, M. 314.
— Johann Martin, Bm. 59 A. 1, 111, 115 m. A. 1, 124, 150. A 1.

Haas Johann Christof, M. 328.
Hackhofer Johann Cyriak, M. 314 m. A. 2.
Hänn Michael (Wachsbossierer) 171 A. 3.
Haller Philipp, M. 331 m. A. 1, 358, 370.
Hauzinger Johann, M. 295, 304.
Helmperger (Gipsmeister) 171 A. 3.
Henrici Johann Josef, M. 332, 339.
Hintner Johann, M. 167 A. 1.
Höttinger Johann M. 207 A. 2, 307 A. 6.
Holzer Johann Ev., M. 257 A. 3, **315** f., 318 m. A. 5, 337, 346, 365.
Holzmeister Georg, St. 71 A. 1.
Honegger Paul, M. 75, 80.
Hueber Andrä (Gipsmeister), 171 A. 3.
— (Huber) Franz Michael, M. 150, **205**—207 m. A., 321.
— Johann Bapt., M. 53 m. A. 1. **55** f. m. A.
— Josef, M. 207 A. 2.
Hudetz Johann Michael, M. 148.

Jais Josef, M. 329.

Kärle Johann, M. 318 A. 3, 332 A. 3.
Keller Josef, M. 329, 379.
Keßler Christof, M. 52 A. 2.
— Gabriel, M. 52, **53** m. A. 1, 55, 56.
Keßler Johann, M. 52.
— Johann Roman, M. 52 A 2.
— Michael, M. 52 m. A. 2.
— Paul, M. 52 m. A. 2.
— Rafael, M. 52.
— Stephan d. Ae., M. 49 m. A. 2, **51** m. A. 1. 52, 398.
— Stephan d. J. M. 52.
Keyl Franz, M. 328.
Kiesel Matthäus, K 113 A. 1, 127 A 1.
Kilian Bart., K 150 A. 4.
— Lukas, K. 392.
Kirchebner Anton, M. 330, 339 f. 381.
— Franz, M. 330.
Klauber, K. 205 A. 6.
Kluibenschedl Heinrich, M. 281 A. 3, 325 A. 1, 330 A. 2.
Knoller Martin, M. 151 A. 1, 159 A. 2, 295, 304, 315, 329, 364, **365**—369, 370—373, 375—377, 379 f.
Kremer Josef, M. 304, 325 m. A. 4.
Küsel Matthäus siehe Kiesel.
Kupprian Anton (Goldarbeiter) 171 A. 3.

Lanfranco, M. 95 m. A. 1.
Lapide C. F. de, K. 112 A. 5.
— J. F. de, K. 150 A. 1.
Lebrun Charles, M. 230.
Lechleitner Jenewein, B. 176 A. 1.
Leitensdorff (Leitensdorffer, Leutensdorff) Franz Anton, M. 188 A. 1, 304, 329.
Lepautre Jean, K. 108.
Leutensdorff siehe Leitensdorff.
Liberi Pietro, M. 39.
Lorenzi Carlo, M. 167 f.
Loth Karl, M. 62.
Luchese, Pietro Ricchi il, siehe Ricchi.
Lucchesini (Coli und Gherardi), M. 99 A. 4, 100, 104.

Madein Michael, M. 66.
Mader Georg, M. 385.
Mages Josef, M. 314.

Mair A., M. 325 A. 1.
— Christof Anton, M. 332, 339, 352.
Maisfelder Elise, M. 71 A. 1.
Maniago, M. 291.
Mantegna, M. 6, 13.
Mantovani, M. 95 A. 1.
Maratta Carlo, M. 97 m. A. 2, 119, 120 m. A. 4, 227, 289.
Marcolini F., M. 218 A. 1.
Masaccio, M. 6.
Mascagni Antonio, M. 31 f., 237.
Maulpertsch Anton Franz, M. 334.
Maura Domenico, K. 127 A. 1, 128 A. 1.
Maurizio Elia, M. 35 A. 4.
Mayr Josef, Bm. 195 A. 1.
Medaglia Antonio, Bm. 34.
Mellini Luigi, M. 94 A. 5.
Melozzo da Forli, M. 6.
Mengozzi, M. 241 A. 1.
Mengs Rafael, M. **359**—365, 367, 370, 377.
Mennel Josef, M. 152 A 3, 155 A. 1.
Merz Josef Anton, M. 315.
Metelli Agostino, M. 211 A. 2.
Mez Franz, M. 61 f., 62 m. A. 3, 63 m. A. 1, 64 A 1, 65.
Michelangelo 101, 311, 363, 371.
Mignocchi Carlo Gaudenzio, M. 216 A. 5, 217 m. A. 1, **218**—223 m. A.
Milldorfer Michael Ignaz, M. 148, 331 f. 332 A. 2.
Mitterwurzer Johann, M. 133 A. 2, 332 m. A. 8.
Mölk Adam, M. **333**—334 m. A., 336, 338, 339, 340, 352, 353, 357.
Montalegre J. B., K. 124 A. 1.
Montani G. B., K. 107 A. 2.
Moretto Marco, M. 21

Nesselthaler Andreas, M. 307 A. 6.
Nock Matthias, Bm. 195 A. 1.

Origny Louis d', siehe Dorigny.

Parigi Giulio, M. 127 A. 1.
Pautre Jean le, siehe Lepautre.
Pedrino Pietro, Bm. 46
Pelle Giovanni Maria, St. 94 A. 5.
Penz Franz, Bm. 271, 275, 295. 324 m. A 2.
Perkhamer Hans, M. 68.
Piazetta Giovanni B., M. 239, 291, 299, 329, 331, 336.
Pietri, Pietro da, M. 97 m. A. 2.
Pietro da Cortona, M. 93, 100, 102 ff., 105, 135, 139, 140, 201 A. 1, 261 A. 1.
Plattner Franz, M. 385.
Polak Martin Theophilus, M. 28 A. 1, **34**—36, 76, 80. 146, **386** bis 401 m. A.
Polhamer Hans, M. 68.
Pontius Paul, K. 91 A. 2.
Posquelle Bernardo, St. 160 A. 3.
Pozzo Andrea, M. 8, 41, 115 A. 1, 129, 143 f., **209**—218 m. A., 219 m. A. 1, 2, 3, 220, 221 m. A. 4, 5, 222 f., 233, 238, 239, 241, 247, 248, 251, 253, 258, 264, 272, 274, 280, 284, 293 m. A. 1, 294, 295, 296 m. A. 1, 297, 310, 335, 338, 349, 350, 351, 353, 355, 376, 378.
— Domenico de, M. 68.
Procaccini Andrea, M. 97 m. A. 2.
Puellacher Josef Anton, M. **330**, 339, 352, 355 A. 1, 357, 370.
— Leopold, M. 330.
Pusieger Alois, M. 303 A. 1.

Rabensteiner Hans, M. 62 A. 3, 221 A. 3.
Raffael 95, 97 m. A. 2, 289, 363, 371.
Ranter, M. 66 A. 1, 193 A. 1, 262 A 2
Reiser Konstantin, B. 171 A. 3.
Reni Guido 30.
Renn Georg (Steinmetz) 171 A. 3.
Renz, M., K. 124 A. 1.
Retti David, St. 26 m. A. 2, 28 A. 1.
Ricchi Pietro, il Lucchese, M. 28 A. 1, 30 m. A. 1, 35, 400 m. A. 2, 401.
Ricciolini Michelangelo (Ing.) 108, 114.
Riepp Balthasar, M. 318, 328 f.
Romanino Girolamo, M. 15, 17.

Romedi Antonio, M. 223, **225**, 226 m. A. 1.
Rottmayr Johann Michael, M. 292, 293 A. 1, 3, 300 A. 1, 306, 310, 312.
Rovisi Valentino, M. 333.
Rubeis J. de, K. 112 A. 5.
Rubens 312.
Rudiferia Johann, M. 326 A. 6.
Ruef Matthias, M. 379.

Sailer Eduard, M. 181 A. 1.
Salvator Rosa 56.
Samerl Michael, Bm. 216 A. 2.
San Martini, Marco, Conte di (Ing.), 108.
Santurini Francesco, M. 127 A. 1, 128 A. 1.
Schöpf Josef, M. 237 A. 1, 307 A. 6, 330, 334, 364, **369**—375 m. A., 377 f., 379, 381—383.
Schoer 106.
Schor van 106.
Schor (Scor), die 56, 80, **81** ff., 83 A. 2, 119, 120, 126, 129, 130, 141 A. 1, 144, 145, 150, 151, 167, 186, 189, 204, 205. 357.
— Bonaventura, M. 87, 88, 130, **131** bis 133 m. A.
— Christof, Bm. 108, 109 A. 1, 120 A. 3.
— Egid, M. 66, 81 A. 1, 83 A. 4, 87, 88, 93, 94 m. A. 2, 105, 106, **109**—114 m. A., 121, 130, **133**—144 m. A., 157, 198, 205, 217, 246.
— Hans, M. 82 m. A. 2, **83**—87, m. A., 107 A. 2, 119, 130 f.
— Johann Ferdinand, M. 59 A. 1. 81 A. 1, 83 A. 4, 89, **114**—121 m. A., 124, 125, 126 A. 1, 130, 137 A. 2. 138 A. 1, 141 A. 1. 144 m. A. 1.
— Johann Paul (Giovanni Paolo il Tedesco), M. 81 A. 1, 87, **88**—100 m. A., **104**—109 m. A., 118, 120, 121, 130, 140, 141.
— Philipp, Bm. 105, 108.
Schraudolph Johann, M. 385.
Schuppen Jakob van, M. 322.
Schwenzengast Gregor, B. 65.
Scor, siehe Schor.
Sedlezky B. S., K. 150 A. 4.
Siber Alfons, M. 173.
Springler Georg, M. 146.
Solari Santino, Bm. 31.
Solimena, M. 227, 291, 317, 319, 336.
Soria Giovanni B., Bm. 88 A. 7, 106 f. m. A., 120.
Stölzle (Stölzl) Melchior, M. 73 A. 1, 80, 398.
Strickner Josef, M. 381, 382.
— Karl, M. 327 A. 5.
Strudel Peter, M. 314, 322.

Tencalla Carpoforo, M. 305 A. 3.
Tepsl Johann Paul, St. 49.
Theophilus Martin siehe Polak.
Tiepolo Giovanni B., M. 209, 236, **238**—244, 255, 258, 266, 267 m. A. 1, 268, 270, 272, 277, 280, 291, 299, 302, 303, 310, 319, 322, 333, 335—337, 342, 344—346, 349, 351, 362, 368.
Tizian 29.
Tintoretto 29, 311.
Torbido Francesco, M. 13.
Troger Georg, M. 295.
Troger Paul, M. 41, **290**—304 m. A., 308, 314, **315**, 317, 329, **331**, 336 f., 344, 346, 349, 353, 365 bis 367.
Turri Teofilo, M. 28 m. A. 1, 29, 386, 391, 392 m. A. 1, 401.

Udine Domenico, M. 33 A. 2, 228 A. 2.
Unruh Johann, M. 295.
Urbani Bartolomeo, M. 97 m. A. 2.
Unterberger Michelangelo, M. 306 A. 1.

Veronese Paolo 23, 239, 240, 244, 255, 310, 319.

Walch E., M. 332 A. 3.
Waldmann (Waltmann) die, M. 71

A. 1, 80, **145 ff.**, 148 A. 9, 149, 151, 171 A. 2, 186, 187, 204, 205, 246, 346, 357.
Waldmann (Waltmann) Johann B., M. 148, 150, 206.
— Johann Josef, M. 80, 114, 145 A. 1, 147 m. A. 8, **148**—151 m. A., 161 A. 1, **170**—186 m. A., 189 m. A. 1, 206, 226, 229, 247.
— Johann Paul 148 A. 9
— Michael d. Ae., M. 145 A. 1, **146**, 147 A. 2, 148 A. 9, 149 m. A. 2, 152.
— Michael d. J., M. 147 m. A. 8, 149, 150 A. 4.
— Kaspar, M. 66, 80, 142 A 1, 145 A. 1, 147, **148**, 149, 150 m. A. 1, 4, 151 A. 1, **152**—170 m. A., 171 A. 2, 174, 175, 176, 181 A. 1, 186, **189**—203 m. A., 204, 205, 206.
Waltl Balthasar, M. 307 A. 6.
Weiß Johann, M. 332 m. A. 5, 338.
Wittwer Joh. Georg, M. 330.
Wolcker Johann Georg, M. 287 f.
Wolf Andreas, M. 289.
Wolfgang A. M., St. 150 A. 4.
— Gottlieb, St. 150 A. 4.
— H. A., St 150 A. 4.
Wolker, siehe Wolcker.
Wussin, St. 126 A. 1.

Zeiller, die, M. 287, **316**—21 m. A., 328, 335, 336, 337, 352.
— Franz Anton, M. **318**—21 m. A., 324, 328, 331, **337**—341, 344, 346, **352**, 356—358.
— Johann Jakob, M. 304, **316** bis 318 m. A., 319, 321, 324, 328, 337. 338—340, 344, 346 m. A. 1, 368.
— Paul, M. **316**, 318, 328.
Zoller, die, M. 287, 316, 318 A. 3, **321**—328 m. A., 335, 337, 341, 349, 352, 354.
— Anton, M. 207 m. A. 1, 286, **321**—325 m. A., 333 A. 5, **336** bis 340, 342, 344, 345, 347, 353—358.
— Franz, M. 295, 299 A. 1, 304.
— Franz Karl, K. 320 A. 6, 321 A. 2, 325, 333 A. 5.
— Josef Anton, M. 320 A. 6, 321 A. 2, 322, **325**—328 m. A., 331, 334 A. 8, **337**, 338—441, 343 bis 345, 347—349, 354, 355—358.
Zweckhamber Franz (Steinmetz) 195 A. 1.

ORTSVERZEICHNIS.

B. = Bayern. — N.-Oe. = Niederösterreich. — Sch. = Schwaben.
Die Hauptstellen sind durch fetteren Druck bezeichnet.

Abfaltern 326 m. A. 6. 345, 347, 349, 357.
Abfaltersbach 326 A. 6.
Absam 146 A. 2, 204 A. 1, **327** m. A. 3, 338, 342, 343, 355, 357.
Abtei 282 m. A. 1.
Ahrn siehe St. Johann in Ahrn.
Ala 216 A. 5, 223, 224 A. 1, 225 A. 3, 4.
Aldersbach (B.) 247.
Aldrans 86.
Altenburg (N.-Oe.) 292, 294, 301, 317 m. A. 2, 346 A. 1.
Altomünster (B.) 315.
Amras 68 f., 73 A. 1.
Anras 365, 377.
Arco 24 A. 1, 214 A. 1, 215 m. A. 1.
Arezzo 28, 386.
Arzl (Pitztal) 329.
Asbach (B.) 373, 377.
Asch (Pustertal) 327 m. A. 4, 338, 356—358.
Auer (Etschtal) 389.
Augsburg 83 A. 2, 107 A. 2, 110, 111, 150 A. 4, 258, 287 m. A. 1, 288 m. A. 2, 289, 290, 314 f., 318, 329, 336 f., 390.
Avio 22 f., 131.
Axams 382.

Bach (Lechtal) 318 m. A. 3.
Bamberg 218 A. 1.
Baumkirchen 153 A. 1.
Benediktbeuern (B.) 247, 318.
Bichl (B.) 318 A. 2.
Birkenberg 153 A. 1.
Bologna 291.
Bonn 316.
Borgo (Valsulgan) 20, 225.
Bozen 10, 52, 77, 109 A. 6, 332.
— Kalvarienkirche 53 ff.
— Nikolauskirche 332, 339.
— Pfarrkirche 332 m. A. 6.
Breitenwang 318, 328, 329.
Brentonico 389.
Brescia 33.
Breslau 293 A 1.
Brixen a. E. 43, 48 m. A 2, 51 f., 56 115, 1331, 91, 217, 262, 291, 319, 320, 326, 331, 387, 391, 393, 400.
— Dom 56, 291 f., 295—303, 346, 351.
— Frauenkapelle im Kreuzgang 396.
— Hofkapelle 166—168, 176.
— Kirche der engl. Fräulein 319, 320 A. 1.

Brixen Pfarrkirche 218 A. 1, 304, 397 f.
— Seminarbibliothek 319 m. A. 5.
— Seminarkirche 319 m. A. 4, 339 f., 356 f.
Brixen im Tale 307 A. 6, 373, 377.
Brixlegg 332, 374.
Bruneck 77, 200 f., 204 A. 1, 373, 385.
Büchelbach 318, 320, 337—340.
Büchsenhausen 151 A. 1.
Burgau (Sch.) 287.
Burgeis 315.

Campenn 332.
Caneve bei Arco 19, 21—23, 24 A. 1.
Carano 37.
Castelbell siehe Kastelbell.
Castell Gandolfo 94.
Castione 225 A. 3, 389.
Cavalese 17, 24 A. 1, 36—39.
Cavedine 333.
Civezzano 19 m. A. 7, 24 A. 1, 40.
Cles 17, 19 m. A. 2, 7, 24 A. 1, 225 A. 4.
Cogolo 19, 387 A. 1, 389, 391.
Commezzadura 19 A. 3, 20.
Condino 19, 20 A. 2.

Dietenheim bei Bruneck 203 A. 1.
Dölsach 320 A. 6, 327 m. A. 5.
Dormiz 329.
Dreieichen (N.-Oe.) 294, 302.
Dux (Böhmen) 116.

Eckartsau 293 A. 1.
Ehrenburg 334.
Eichstädt 315.
Einsiedeln 65, 248.
Elbigenalp 31, 337, 339.
Ellbogen 330 m A. 2.
Ellmau 307 A. 6.
Enneberg 382. 383.
Ensdorf (B.) 247.
Eppan 43 A. 1, 65, 77.
Erl 380.
Ettal (B.) 317, 346, 368. 370. 375.
Ettlingen (B.) 248.

Festenburg (Steiermark) 314 A. 2.
Fieberbrunn 280 m. A. 1.
Fiecht 271, 273—275.
Flirsch 381.
Florenz 103, 209 A. 1, 216, 316.
Folgaria 24 A. 1.
Freiburg im Breisgau 146.
Frain (Mähren) 293 A. 1.
Freising (B.) 204 A. 1, 248.
Freundsberg 74.
Fürstenburg (B.) 44.
Fürstenfeld 248.
Füßen (Sch.) 319.

Genazzano 371, 377.
Geras (N.-Oe.) 292, 294, 299 A. 1.
Göttweig (N.-Oe.) 111, 292, 301.
Götzens 281 m. A. 2, 283, 284, 286, 330.
Gossensaß 271—273, 279, 283.
Grabenstein siehe Mühlau.
Grän 321, 379.
Gries am Brenner 382.
Gries bei Bozen 43 A. 1, 368, 370, 373, 375 f.
Gries im Sulztal 330.
Grins 281 m. A. 3, 283, 286, 342 f.
Gschnitz 324 m. A. 4, 325 f., 340, 342, 345, 347, 354, 355, 357.

Hall im Inntal 51, 75, 77, 86 A. 2, 153 A. 1, 204, 307 A. 6, 323, 324, 326, 327 f., 331, 333 A. 5.
— Jesuitenkirche 77, 79.
— Josefskapelle 204 m. A. 2.
— Magdalenakapelle 72 f. m. A.
— Pfarrkirche 79 A. 2, 204 A. 2, 334, 337, 339, 340, 352, 353.
— Salvatoriskirche 204 A. 1, 327 m. A. 5, 331.
— Sommerhaus des Damenstiftes 194—200 m. A., 201.
— Stiftskirche 70 m. A. 2, 71 m. A. 1, 79, 112 A. 3.
Hatting 330.
Heiming 330.
Herzogenburg (N.-Oe.) 293 A. 1.

Hötting 204 A. 1.
Holzgau 379.
Hopfgarten 332, 338
Horovic (Böhmen) 116.

Iffeldorf (B.) 318 A. 2.
Imst 77, 315, 328, 329, 330.
Ingolstadt (B.) 248.
Innichen 43 A. 1, 332 m. A. 3, 339.
Innsbruck 67, 68, 73 A. 1, 75, 77, 78, 83 m. A. 4, 84 f., 88 m. A. 3, 108, 109 m. A. 6, 110, 111, 112 A. 1, 3, 114 f., 121, 137 m. A. 2, 147, 148, 149 m. A. 5, 150 m. A. 1, 151 A. 1, 204, 205, 217, 315, 316, 321, 325, 331, 370, 375, 380—382, 386—388, 390 m. A. 5, 393, 394 A. 1, 395 f.
— Dreiheiligenkirche 73 A. 1, 78, 381.
— Ferdinandeum 51, 150 A. 4, 207 A, 2. 387, 392, 396, 397, 398.
— Friedhof 171 A 1, 380.
— Hofburg 68, 111, 150, 334, 380.
— Hofburgkapelle 329.
— Hofkirche 69, 72, 75 f., 79, 382, 390, 391, 396, 398 m. A. 1, 399.
— Jesuitenkirche 77, 79, 112 A. 4, 205, 217.
— Johanneskirche 78, 373.
— Kapuzinerkirche 395.
— Landhaus 115 A. 1, 256 f.
— Landhauskapelle 78, 79.
— Mariahilfkirche 78, 80, 86, 87 A. 1, 108 A. 3, 145 A. 1, 149 A. 2, **152**—156 m. A., 157, 158, 382.
— Nikolauskirche 151 A. 1, 334, 382.
— Palais Enzenberg 188 A. 1, 329.
— Palais Taxis 369, 377, 380.
— Palais Wolkenstein 203 A. 1.
— Pfarrkirche 78, 85, 86, 112 A. 3, 115 A. 1, 141 A. 1, 152, 217, **248**—255, 256, 382.
— Servitenkirche 78, 149, 333 A. 5, 334, 375, 381, 390, 392, 395.
— Siebenkapellenkirche 149.
— Spitalkirche 78, 80, 151 A. 1, **171**—174 m. A., 395.
Innsbruck Universitätsbibliothek 90 A. 3, 121 m. A. 1, 141 m. A. 1, 227 A. 2, 231.
— Ursulinenkirche 78, 79, 151 A. 1, 218 A. 1.
— Zeughaus 85.
Inzing 330, 339, 340.
Ischgl 330.

Jenbach 174.
Jochberg 307 m. A. 3, 308, 309, 311 A. 1, 312.
Juval 17.

Kaltern 43 A. 1, 77, 303 m. A. 1, 373, 377, 378.
Kappel 329.
Kastelbell 45, 72.
Kempten (Sch.) 329.
Kirchberg 307 A. 6.
Kirchbichl 141 A. 1.
Kirchdorf 307 A. 6, 374, 378.
Kitzbühel 77, 305, 306 m. A. 2, 3, 4, 308, 309.
Kladrub (Böhmen) 116.
Klagenfurt 322, 326.
Klausen 48 m. A. 2, 57, 61, 63, 64 f., 77, 382.
Klosterneuburg 293 A. 1.
Köln 316.
Königsberg 19.
Kollmann 43 A. 1.
Kolsaß 330 m. A. 2.
Krecklmoos 328.
Kronburg 329.
Kuens 43 A. 1.
Kufstein 314, 380.

Laatsch 45.
Laibach 216 A. 2.
Lajen 382.
Lana 43 A. 1, 77.
Landeck 281.
Langesthai 330.
Latsch 44, 65 f.
Lengenfeld 330 m. A. 1, 382.
Lepanto 99.
Lichtenberg 43 A. 1, 44.
Lienz 334, 382, 397 A. 4.

Linz 110.
Livo 19 A. 2.

Madrid 240, 241 A. 1.
Magliano 108.
Mailand 241 A. 1, 291, 365, 369, 376 f.
Mais 73 A. 1, 132 A. 2, 7, 352.
Malè 19 A. 2, 7, 389.
Mals 44, 45, 77.
Mannheim 329.
Mantua 13.
Mareit 380.
Maria Lanzendorf (N.-Oe.) 293 A. 3.
Maria Saal (Kärnten) 323.
Maria Stein 43 A. 1, 141 A. 1.
Maria Waldrast 78.
Marienberg 48.
Matrei 334.
Medraz 331.
Meiselberg (Kärnten) 323.
Melk (N.-Oe.) 292, 293 A. 1, 2, 294, 301.
Mentelberg bei Innsbruck 281 m. A. 1, 282, 285 m. A. 1.
Meran 73 A. 1, 77, 330, 381.
Meransen 332.
Mergentheim (Württemb.) 75.
Mezzolombardo 19 A. 2.
Mieders 204 A. 1.
Milland 320, 331.
Mittelberg (Vorarlb.) 321 A. 1
Moena 24 A 1, 333.
Mori 225 A. 3, 389.
Mühlau, Sternbachscher Ansitz Grabenstein 168 f., 170, 174, 201–203.
München 110, 111, 113, 247, 288, 305, 312, 314, 329, 368, 370, 381.
Münster 77, 332 m. A. 3, 379.
Münsterschwarzach (B.) 315, 316, 318 A. 5.
Mutters 86, 324, 325 A. 1, 326, 339, 342 f., 357.

Nano 19 A. 7, 24 A. 1.
Neapel 108, 317, 336.
Neresheim 368, 370, 373, 375 f., 379.
Neumarkt 77.
Neustift bei Brixen 55, 64 A. 1, 141 A. 1, 145 A. 1, 268, 281 A. 3.
Neustift, Hartmannskapelle 268.
— Marienkapelle 66, 145 A. 1, 156–158.
— Stiftskirche 262–267, 269, 271, 281, 186.
Neustift im Stubai 326, 327 A. 1, 331 m. A. 1, 338, 347, 355, 358, 379.
Niederndorf (Pustertal) 291 A. 2, 380.
Niedervintl 326 m. A. 4, 339, 340, 342, 343, 355.
Nürnberg 110.

Oberammergau (B.) 318 A. 2.
Oberau 334.
Oberbozen 332.
Oberhofen 319 m. A. 1.
Oberleutasch 330.
Obermontani 17.
Oberndorf bei Kitzbühel 306, 307 A. 1, 308, 309.
Oberplanitzing 43 A. 1.
Oberperfuß 380.
Oberpettnau 327 m. A. 2, 338, 345, 347, 349, 356.
Obertilliach 325 m. A. 2, 326, 338, 339, 355, 357.
Obervellach (Kärnten) 322 f.
Ottobeuern (Sch.) 317—319.
Ossana 19 m. A. 7, 46.
Ossiach 323.
Osterhofen (B.) 248.

Panchia 333.
Panzendorf 65.
Parma 6, 13, 299.
Partenkirchen 316.
Passau 112, 113, 305 m. A. 3, 370.
Patsch 325 m. A. 4, 339, 357.
Pegaia 19 A. 4, 24 A. 1.
Pellizano 19 m. A. 3, 20, 25 A. 1.
Pettneu 330.
Pfitsch 380
Pflach 321 A. 1.
Pfronten (Sch.) 329, 379
Pfunders 380.
Pfunds 329.
Pinzolo 20 A. 2.

Planggeroß 389.
Pommersfelden 293 A. 1.
Prag 114, 115, 116 m. A. 4, 117, 124, 126 A. 1.
Prifling (B.) 61 A. 3, 65.

Ranggen 320, 338—340, 352.
Ratschinges 334.
Rattenberg 226.
— Augustiner- (Serviten-)kirche 145 A. 1, 176 A. 1, 180—186 m. A., 229.
— Augustinerkloster 179 m. A. 1.
— Pfarrkirche 268—270 m. A., 307, 308.
Reichersberg (O.-Oe.) 370 A. 2.
Reinsberg 65.
Reit bei Brixlegg 374, 378.
Reit bei Kitzbühel 306 m. A. 6, 308, 309.
Reutte 77, 316 m. A. 4, 317, 318, 321 A. 1, 328, 329.
Ridnaun 380.
Ried 77.
Rieden (Sch.) 319.
Riffian 381.
Riva, Kirche S. Maria Inviolata 24 A. 1, **25**—30 m. A., 31, 50, 154, 386, 391—393, 395, 398—401.
Röhrenbach (N.-Oe.) 292, 294.
Rom 56, 75, 83, 87 f., 90, 93, 97, 105, 107 m. A. 2, 108, 109 m. A. 1, 6, 110 A. 2, 114, 115, 121, 141, 143, 211, 216, 227, 291, 316, 317, 329, 336, 359, 364, 365, 370, 371, 373.
— Accademia S. Luca 88 m. A. 7, 115
— Galleria Nazionale 90
— Hospital S. Giovanni Colabita 91.
— Palazzo Altieri 91.
— Palazzo Barberini 102, 103.
— Palazzo Colonna 91, 98—100 m. A., 104 f., 120, 140.
— Palazzo Farnese 101.
— Peterskirche 92 A. 4.
— Quirinal 93 f., 109 m. A. 5.
Rom S. Antonio dei Portugalesi 120 A. 3.
— S. Caterina di Siena 91, 106 A. 3, 107 A. 2.
— S. Crisogono 107 A. 2.
— S. Eusebio 361, 365.
— S. Ignazio 213 f. 222, 296.
— Sixtinische Kapelle 101, 311 A. 1.
— Vatikan 94—97 m. A., 108 A. 3.
— Villa Albani 361.
— Villa Borghese 91.
— Villa Ludovisi 17.
Romeno 19 A. 2.
Ronzone 24 A. 1.
Rotholz 174 A. 4, 175 A. 1.
— Sebastianskapelle **174**—179 m. A., 189 f.
Rovereto 30, 219 A. 1, 224, 225, 227, 236, 389.

Saalfelden 307 A. 6.
Sacco 226, 237, 389.
— Pfarrkirche 227 A. 1, 228, 229, **231**—236, 303.
— S. Trinità, Capella Caravaggio 225, **227**—230 m. A., 232, 233.
Sachsenfeld (B.) 319.
Salzburg 30, 31, 63, 110, 180, 332, 370.
— Kajetanerkirche 292 m. A. 1 294, 301, 322.
Salurn 24 A. 1.
S. Rocco bei Volano 19 A. 4, 20 A. 2.
S. Pellegrino 24 A. 1.
S. Pietro bei Mezzolombardo 19 A. 2.
S. Vendemiano bei Strigno 21, 24 A. 1.
S. Zeno bei Cles 19 A. 2.
St. Anton bei Partenkirchen 316.
St. Christof am Arlberg 43 A. 1, 82 A. 2.
St. Florian (O.-Oe.) 293 A. 1.
St. Georgenberg 78.
St. Jakob bei Arco 22.
St. Johann in Ahrn 373, 377, 378.
St. Johann in Tirol 307, 374.
— Pfarrkirche 306 m. A. 5, 207, 308, 309, **310**.

St. Antoniuskapelle 374, 378.
St. Leonhard im Pitztal 329.
St. Maria in Enneberg 382, 383.
St. Martin im Gnadenwald 331.
St. Martin in Passeyr 43 A. 1.
St. Michael am Zollfeld 323.
St. Pauls bei Eppan 43 A. 1.
St. Peter bei Lajen 382.
St. Peter in Ellbogen 330 m. A. 2.
St. Peter in Vilnöß 374, 378.
St. Siegmund im Pustertal 326 m. A. 5, 338, 340, 347, 354.
St. Siegmund im Sellrain 381.
St. Ulrich am Pillersee 307 m. A. 4, 308, 309, 311 A. 1.
St. Ulrich in Gröden 330.
St. Valentin bei Meran 330 m. A. 2.
St. Vigil in Enneberg 282 m. A. 1.
Schabs 66, 112, 133 f., 139, 332 m. A. 8.
Scharnitz 330.
Schattwald 321 A. 1.
Schlanders 77, 334.
Schleißheim (B.) 314.
Schmirn 324 m. A. 3, 325, 326 m. A. 2, 339, 341, 342, 343, 356—358.
Schnan 330.
Schönberg (Stubai) 315, 329.
Schönbrunn 293 A. 3, 300 A. 1.
Schönwies 330.
Schwaz 67, 74, 85, 307 A. 6, 332, 381.
— Kreuzgang der Franziskaner 67, 73 A. 1.
— Kreuzkirchlein 332, 352.
— Palais Enzenberg (Tannenberg) 175, 189.
— Pfarrkirche 207 A. 2.
Schweidnitz (Schlesien) 332.
Seben, Heilig-Kreuzkirche 57—61, 63 m. A. 1, 64 A. 1, 138.
— Kassianskapelle 63 A. 1.
— Kloster 61 m. A. 3, 62, 64 A. 1.
— Klosterkirche 62, 64 A. 1.
— Neue Frauenkirche 48—51, 53, 63, 154.
Seefeld, Seekirchlein 87, 130 f., 130 A. 2, 153 A. 1.
Sellrain (Rotenbrunn) 330.
Selva 17.
Seregnano 24 A. 1, 40.
Serfaus 71, 329
Sillian 320, 334, 338, 339.
Silz 382.
Sölden 330.
Speyer 225.
Spinges 332.
Spiß 329.
Spital in der Weitau (bei St. Johann i. T.) 307 m. A. 2.
Stams 75, 78, 88 m. A. 3, 109 m. A. 6, 110, 112, 131 m. A. 1, 138, 141, 330.
— Bernhardsaal 206 f., 322.
— Chorkapellen der Stiftskirche 136 bis 141, 144 A. 1.
— Glorietten des Gartenhauses 144 m. A. 1, 145.
— Hl. Blutskapelle 374.
— Krankenhauskapelle 370, 377.
— Pfarrkirche 319, 338, 340.
— Stiftskirche 287 m. A. 1, 288.
Stans 381.
Steinach am Brenner 320, 365, 385.
Stenico 17.
Sterzing, 77, 261 A. 1, 380.
— Deutschordenskirche 258—261, 269.
— Komturhaus 261 A. 1.
— Pfarrkirche 334, 338 f., 340, 352, 357.
Stötten (Sch.) 379.
Straßen (Pustertal) 320, 339.
Straubing (B.) 315.
Strigno 21, 24 A. 1.
Stufels (Brixen) 52.

Taisten 320, 338, 339, 340, 352.
Talhofen (Sch.) 379.
Tannheim 379.
Tassullo 19 A. 2, 389.
Taufers im Münstertal 45—48.
Tegernsee (B.) 247.
Tein (Böhmen) 81 A. 1.
Telfes im Stubai 324, 326, 336, 339, 340, 342, 347, 353, 357.

Telfs 321, 323, 329, 330, 370, 380.
Tenno 17, 24 A. 1.
Terlan 45.
Tesero 19, 20 A. 2, 37, 39.
Tesino 19 A. 3.
Thaur 146 A. 2.
— Romediuskirchlein 331, 339.
— Vigiliuskirche 43 A. 1, 74 f.
Tobadill 330.
Toblach 320, 331.
Trabuschgen in Obervellach 322, 323.
Trens 334.
Trient 21 A. 4, 48, 214, m. A. 1, 216, 218 m. A. 1, 219, 223, 231, 388, 389, 390 A. 5, 393.
— Castell del Buon Consiglio 14—17, 24 f., 39 f., 68, 69.
— Capella Crocifisso im Dom 40.
— Casa Salvadori 332.
— Diözesan-Museum 216 A. 5, 219 A. 1.
— Dom 24 A. 1, 219 A. 1, **230**, 231 m. A. 2, 392 A. 1, 394 m. A. 4.
— Kirche del Carmine 216, 224.
— Madonna alle Laste 216 A. 5.
— Pal. delle Albere 17.
— Pal. Firmian 17.
— Pal. Galassi, Kapelle 33 f.
— Pal. Margon 17.
— S. Bernardino fuori città 389, 394 m. A. 3.
— S. Francesco 219, 389 m. A. 2, 394 m. A. 1.
— S. Marco 119 m. A. 1, 3, 220 m. A. 2, 393 m. A. 2.
— S. Martino, 333 m. A. 3, 367 m. A. 1.
— Sta. Croce dei Cappucini 394 m. A. 4.
— Sta. Maddalena 393.
— Sta. Maria Annunziata 333 m. A. 2.
— Sta. Maria Maggiore 24 A. 1, **34**—36, 37, 38, 69, 398, **399 f.**, 400 A. 1.
— Seminargebäude, ehem. 217, **221**, 224.
Trient, Seminarkirche 216 m. A. 1, 5, 217, 219 A. 1, **220 f.** m. A., 224.
— Ursulinenkirche 225 f.
Triest 216 A. 2.
Trojenstein bei Gries 43 A. 1.
Tschengels 65.
Tschötsch 326 m. A. 3, 357.
Türkheim (Sch.) 288.

Ulm 73 A. 1, 80.
Umhausen 328.
Untermais bei Meran 73 A. 1, 330, 339, 352, 355 A. 1, 357.
Unterpeißenberg (B.) 257.
Urbino 96 m. A. 1.

Varena 333.
Varollo 19 A. 2.
Velthurns 33 A. 2.
Venedig 62, 221, 224, 227, 239, 240, 241 A. 1, 244, 267 A. 1, 291, 299, 319, 329, 336, 337.
— Scalzikirche 240, 266, 299.
— S. Giovanni e Paolo 239, 299.
Verona 13 f., 216 A. 2, 224 m. A. 2. 227, 230, 240.
Vicenza 240, 342.
Viktring (Kärnten) 323 m. A. 2.
Villa bei Tenno 24 A. 1.
Villa Lagarina, Pfarrkirche 236 f., 389.
— Rupertskapelle 24 A 1, **30**—32.
Vilnöß siehe St. Peter.
Vils 329.
Volano 19 A. 4, 20 A. 2.
Volders 78, 330 m. A. 2, 379.
— Klosterkirche 151 A. 1, 153 A. 1, **158**—160, 159 A. 2, **366**, 375, 397 A. 4.
Vulpmes 288—290, 331.

Waidhofen a. d. Thaia (N.-Oe.) 52 A. 2.
Wald (Sch.) 379.
Wängle 321, 338.
Wangen 43 A. 1.
Wattens 374, 378.

Weer 320 m. A. 10, 339, 352, 358.
Weingarten (Württemb.) 248.
Welsberg 291, 320.
Weltenburg (B.) 248.
Wenns 380.
Wessobrunn (B.) 257, 258.
Wien 52 m. A. 2, 73 A. 1, 99 A. 4, 110, 111, 118, 120, 211, 217, 218 m. A. 1, 291, 305, 306 m. A. 1, 314, 317, 322, 323, 329, 333 m. A. 5, 334, 336, 370, 380, 381, 382.
Wien Dominikanerkirche 217 A. 3.
— Jesuitenkirche 217 A. 3, 296.
— Karlskirche 293 A. 1.
— Mariahilferkirche 301.
— Peterskirche 293 A. 1.
Wies bei Schattwald 321 A. 1.
Wiesing 379 m. A. 5.
Wildermieming 380.
Wilten 83, 204, 277, 314, 331, 380.
— Pfarrkirche 269, **275**—280, 282, 283, 284.
— Stiftsgebäude 78, 112, 135 f., 171 A. 1, 191—193 m. A.
Wilten Stiftskirche 59 A 1, 78, 80, 110, 112, 115 m. A. 1, 124, **160** bis 166 m. A., 170, 171 A. 1, 174, 191, 192, 193, 206, 263.
Windigsteig (N.-Oe.) 52 A. 2.
Windischmatrei 320, 338, 340, 341.
Würzburg 240, 241 A. 1.

Zams 330.
Zell am Ziller 320.
Zell bei Füßen 379.
Ziano (Fleimstal) 381.
Ziemethausen (Sch.) 329.
Zirl 320, 385.

BERICHTIGUNGEN.

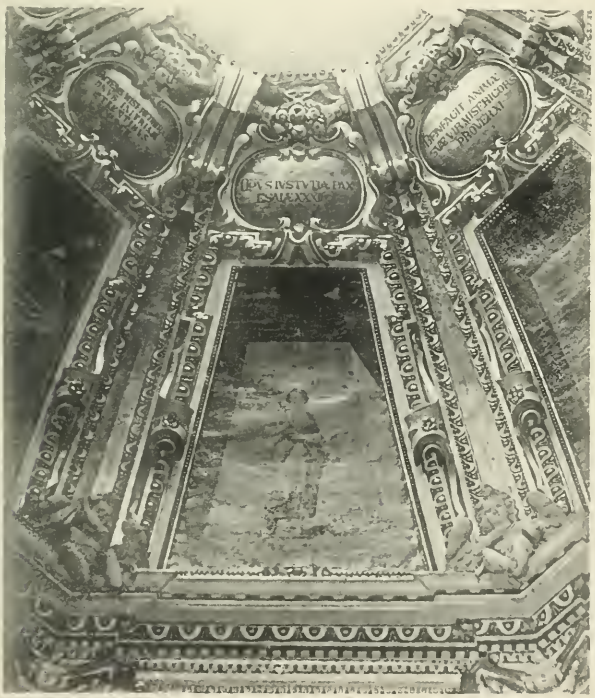
S. 21 A. 4 lies Anno 1574 statt 1474.
S. 24 A. 1 lies Villa Lagarina statt Villa Lazarina.
S. 67 lies nördliche statt nördiche.
S. 43 A. 1 und S. 146 A. 2 lies Thaur statt Taur.
S. 73 A. 1 lies Georgskirche in Obermais statt Untermais.
S. 110 Zeile 14 ist einzufügen «in Linz».
S. 111 lies Johann Martin Gump statt Georg Martin Gump.
S. 188 A. 1 lies F. A. Leitensdorffer statt J. A. Leitensdorffer.
S. 269 lies Wiltener Pfarrkirche statt Wiltener Stiftskirche.
S. 281 A. 3 lies «Neustift und Wilten» statt «Neustift und Brixen».
S. 312 Zeile 14 lies Feistenberger statt Fromiller.
S. 316 A. 3 lies Geburtsjahr statt Geburtsort.
S. 320 lies Büchelbach statt Büchlebach.

TAFELN

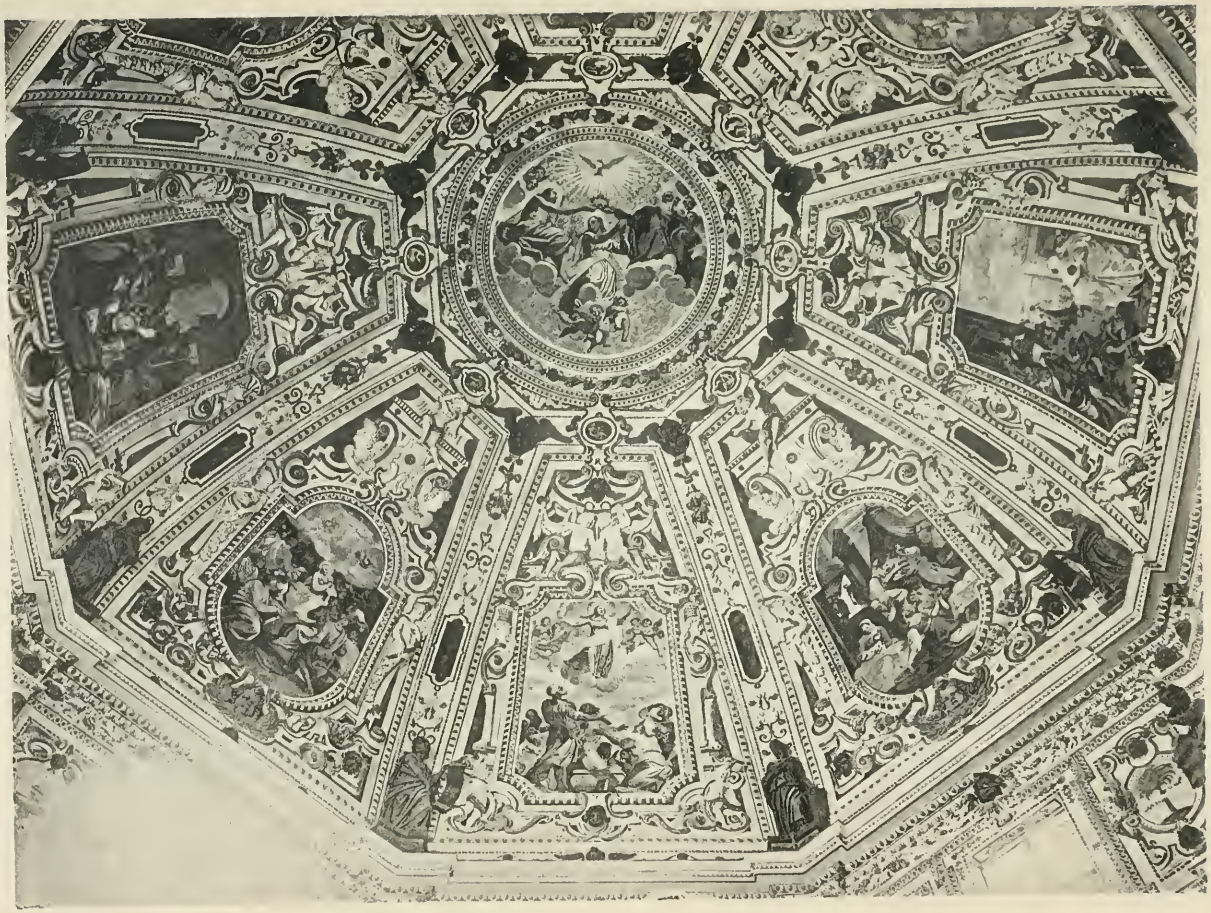
Decke der Kirche zu Caneve bei Arco.

(Ende des 16. Jahrh. S. 21.)

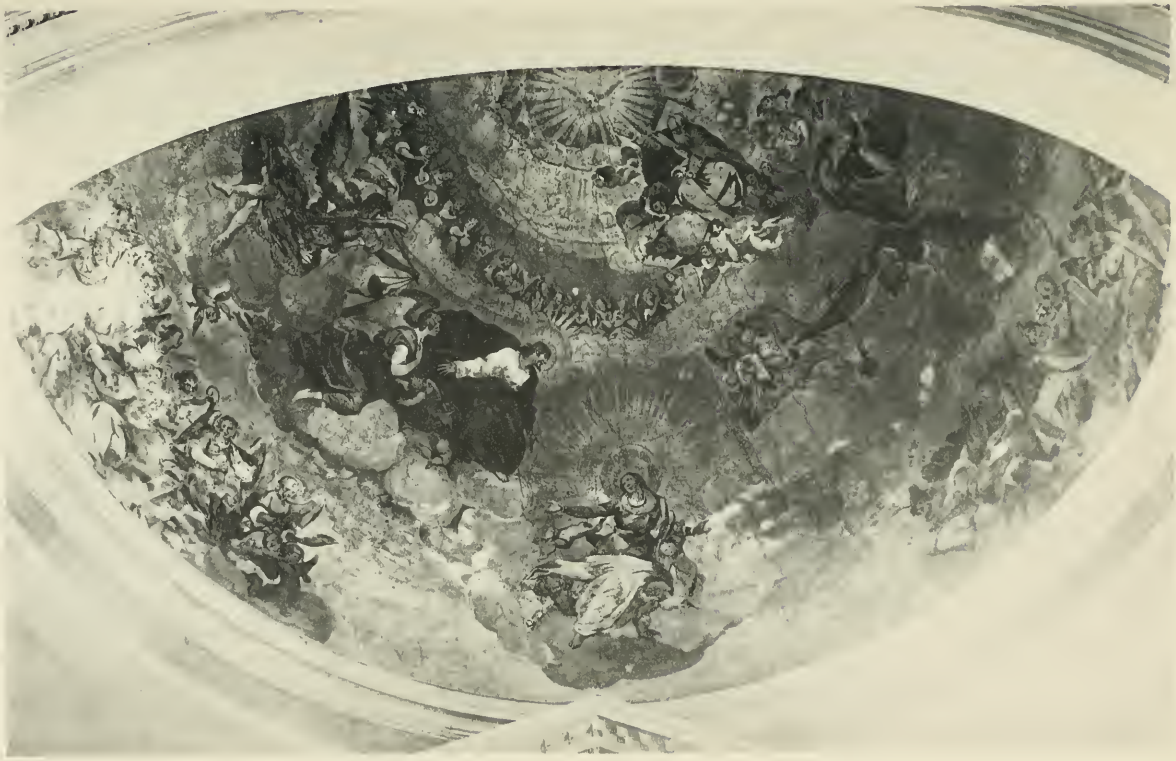
Deckenbild in der alten Pfarrkirche zu Avio.
(Ende des 16. Jahrh. S. 22.)



Kuppel der Rupertskapelle in der Pfarrkirche zu Villa Lagarina.
(Antonio Mascagni 1629. S. 30.)



Kuppel der Kirche S. Maria Inviolata in Riva.
(Teofilo Turri Anfang des 17. Jahrh. S. 25.)



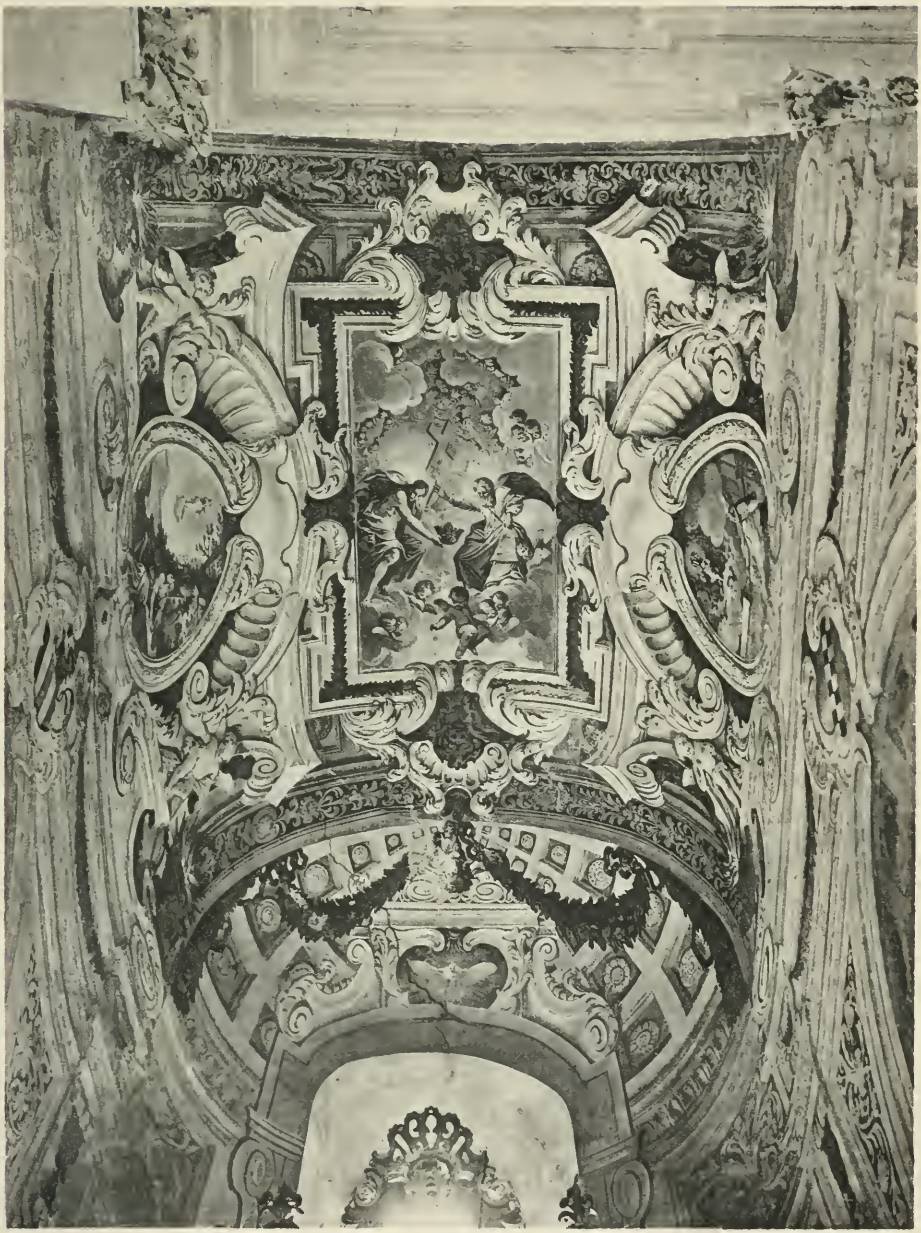
Deckenbild im Chor von S. Maria Maggiore in Trient.
(Martin Theophilus Polak vor 1628. S. 34.)

Chor der Pfarrkirche zu Taufers im Münstertale (Um 1665. S. 45.)

Kuppel der Neuen Frauenkirche in Seben.
(Stephan Keßler 1658. S. 48.)

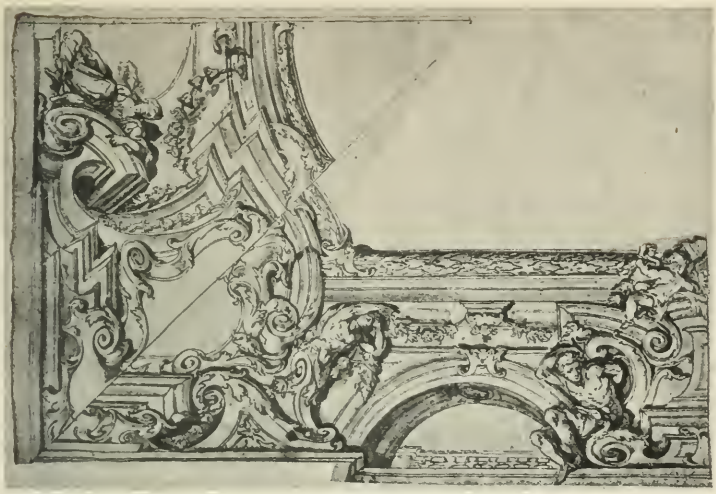
Kuppel der Kalvarienkirche bei Bozen.
(Gabriel Keßler und Johann B. Hueber 1685. S. 53.)

Kuppel der Marienkapelle in der Pfarrkirche zu Schabs.
(Egid Schor 1687. S. 133.)



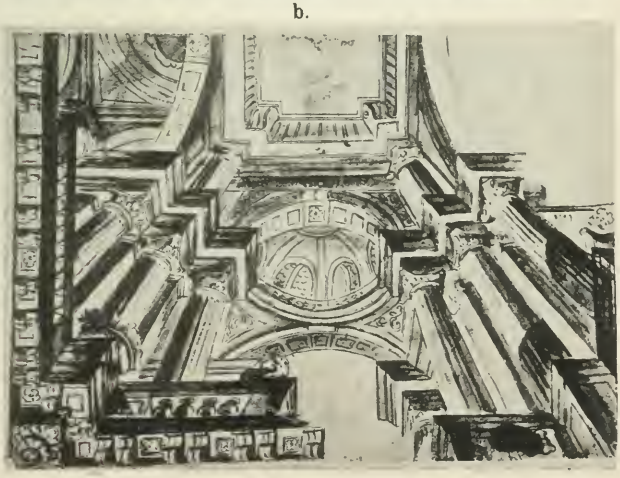
Decke der linken Chorkapelle in der Stiftskirche zu Stams.
(Egid Schor um 1696. S. 136.)

Decke der rechten Chorkapelle in der Stiftskirche zu Stams.
(Egid Schor um 1696. S. 136.)



a.

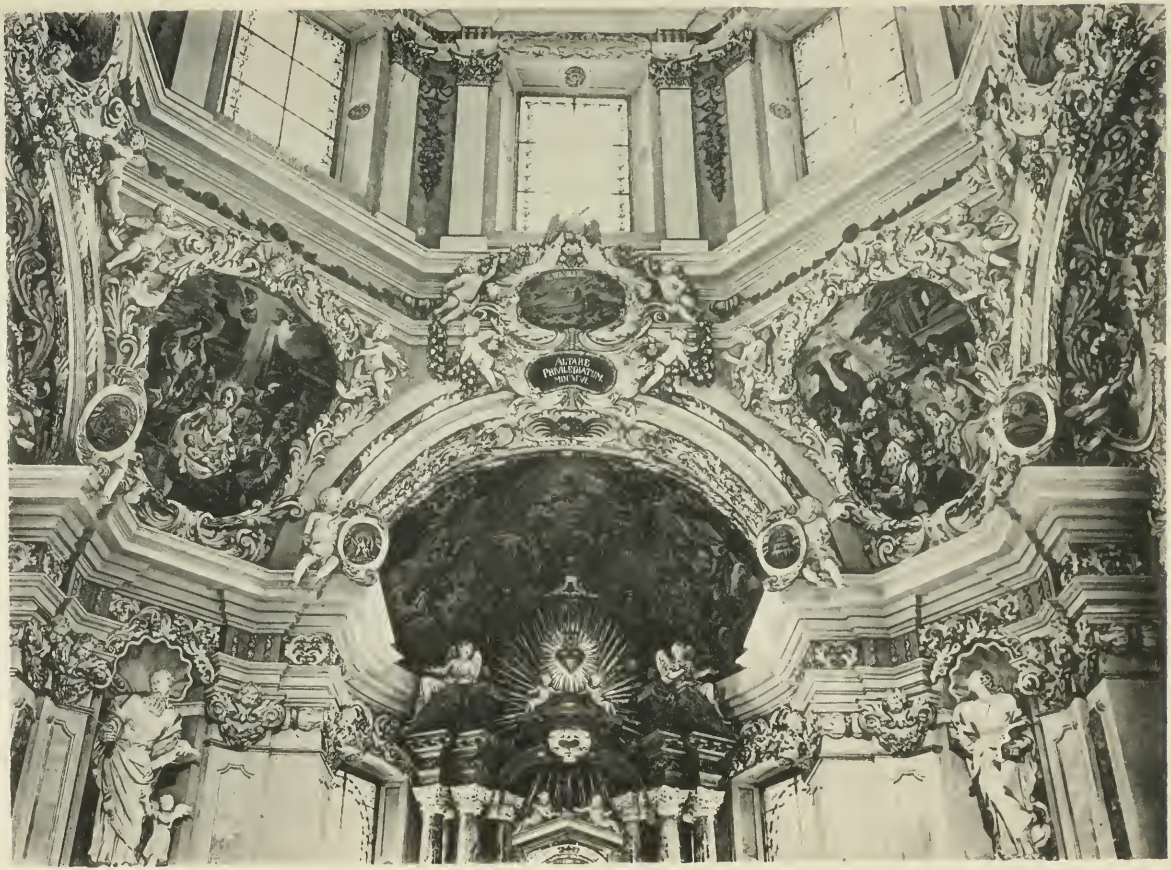
b.



c.

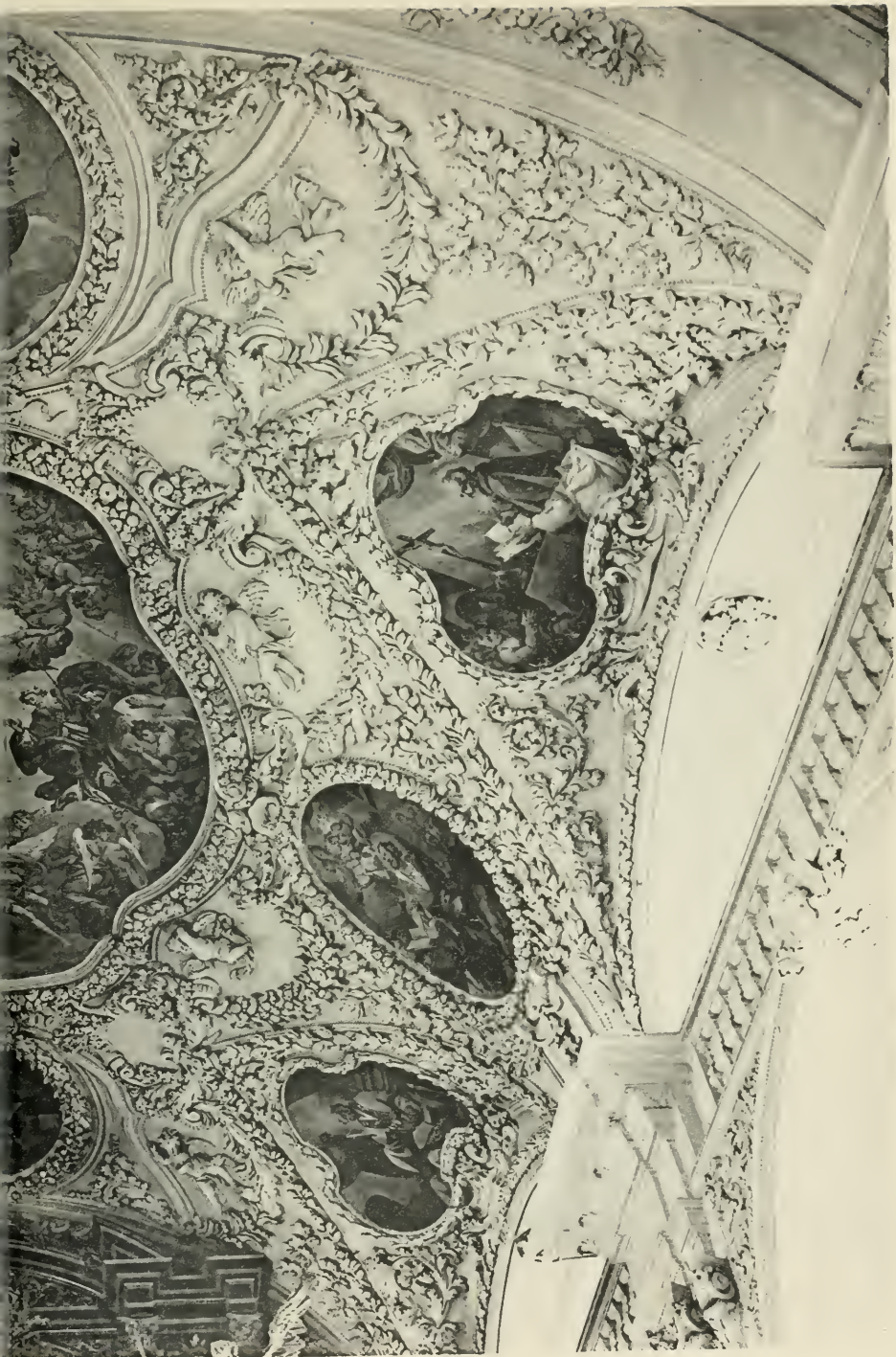
Entwürfe zu Deckendekorationen von Egid Schor. (S. 142.)

Kuppel der Mariahilferkirche in Innsbruck.
(Kaspar Waldmann 1689. S. 152.)



Decke der Marienkapelle der Stiftskirche zu Neustift.
(Kaspar Waldmann 1696. S. 156.)

Decke des Chors de
(Kaspar Waldı

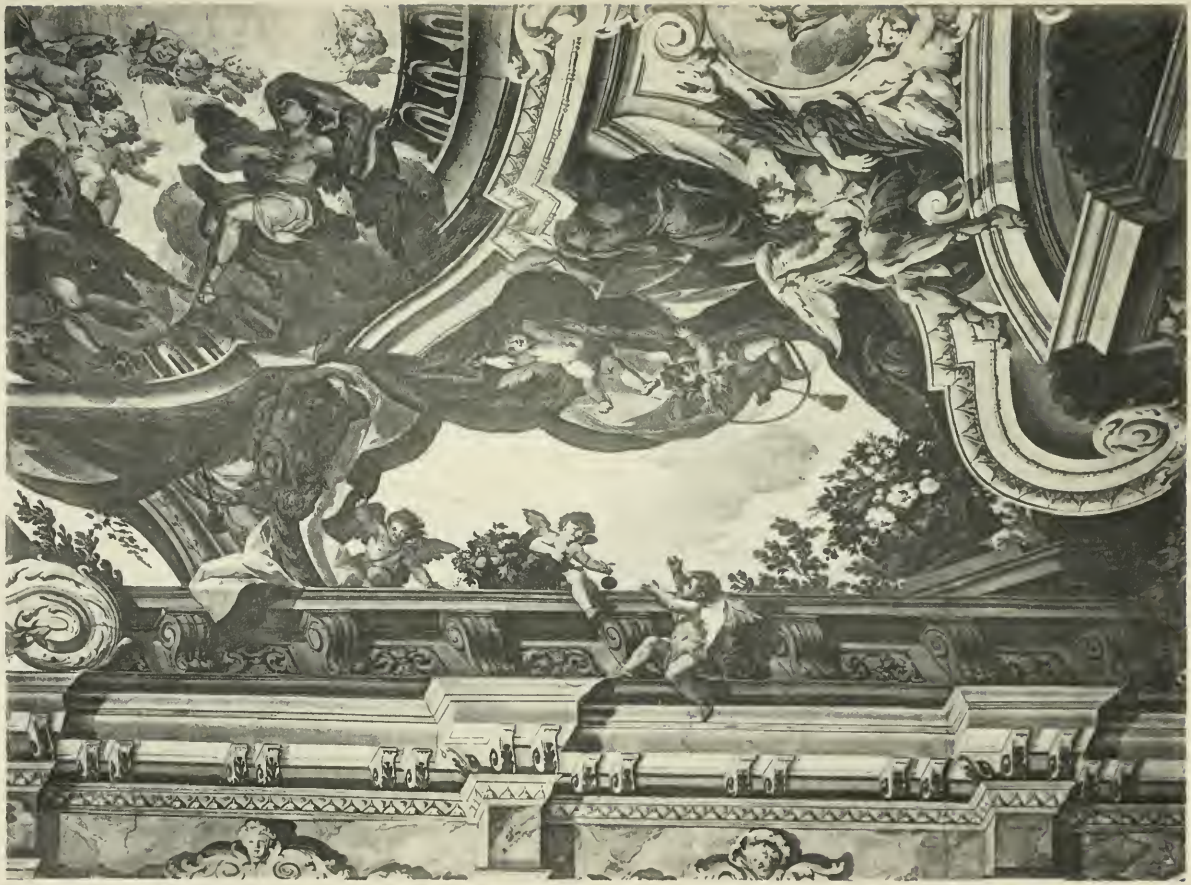


ftskirche zu Wilten.
1703. S. 160.)

Decke der Sebastianskapelle in Rotholz.
(Johann Josef Waldmann 1706. S. 174.)

Kuppel der Serviten- (ehem. Augustiner-) Kirche zu Rattenberg.
(Johann Josef Waldmann 1709–11. S. 182.)

Teil des Kuppelbildes der Servitenkirche zu Rattenberg.
(Johann Josef Waldmann 1706. S. 182.)



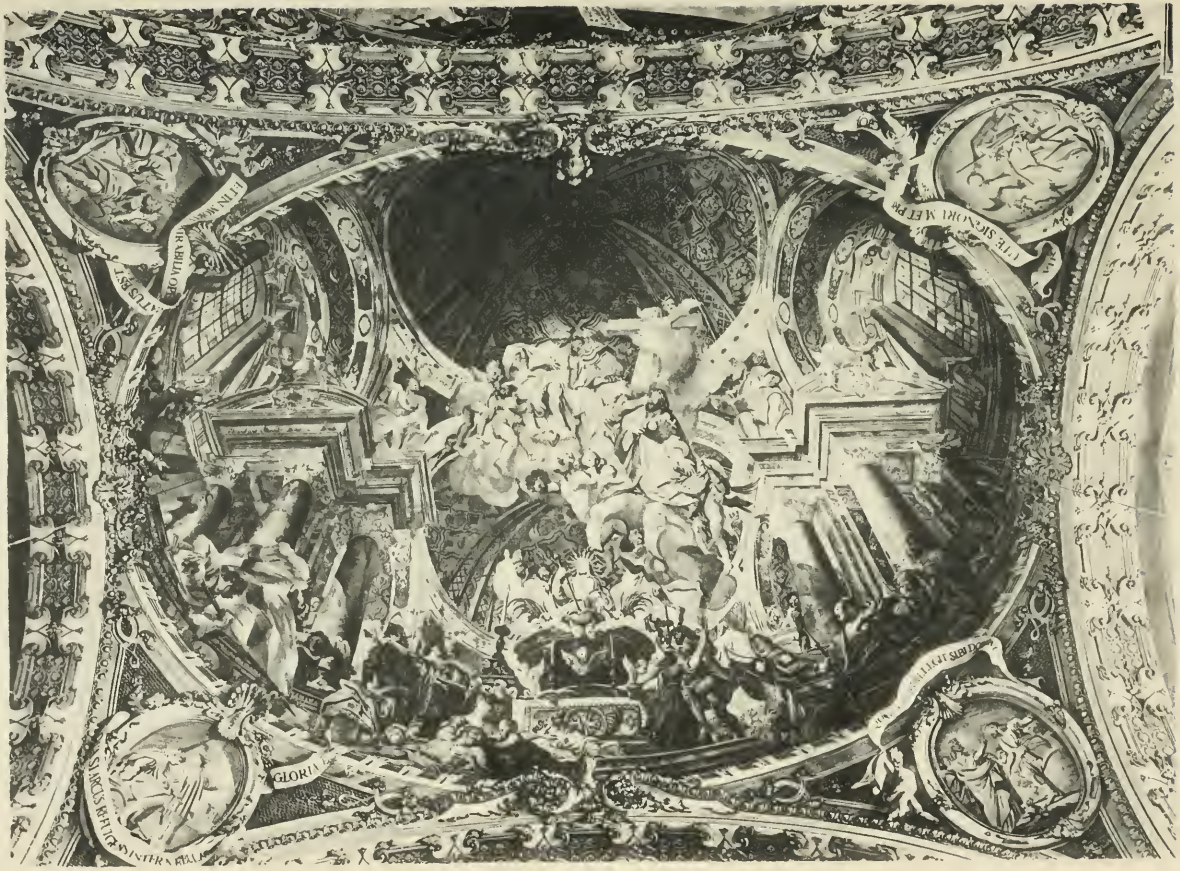
Eckstück in der Decke des «Sommerhauses» des Stifts zu Hall.
(Kaspar Waldmann 1716. S. 194.)

Aus dem Deckengemälde im Sternbachschen Ansitz zu Mühlau.
(Kaspar Waldmann. S. 201.)

Kuppelbild der Capella S. Maria di Caravaggio in Sacco bei Rovereto.
(Gaspar Antonio Baroni. S. 227.)

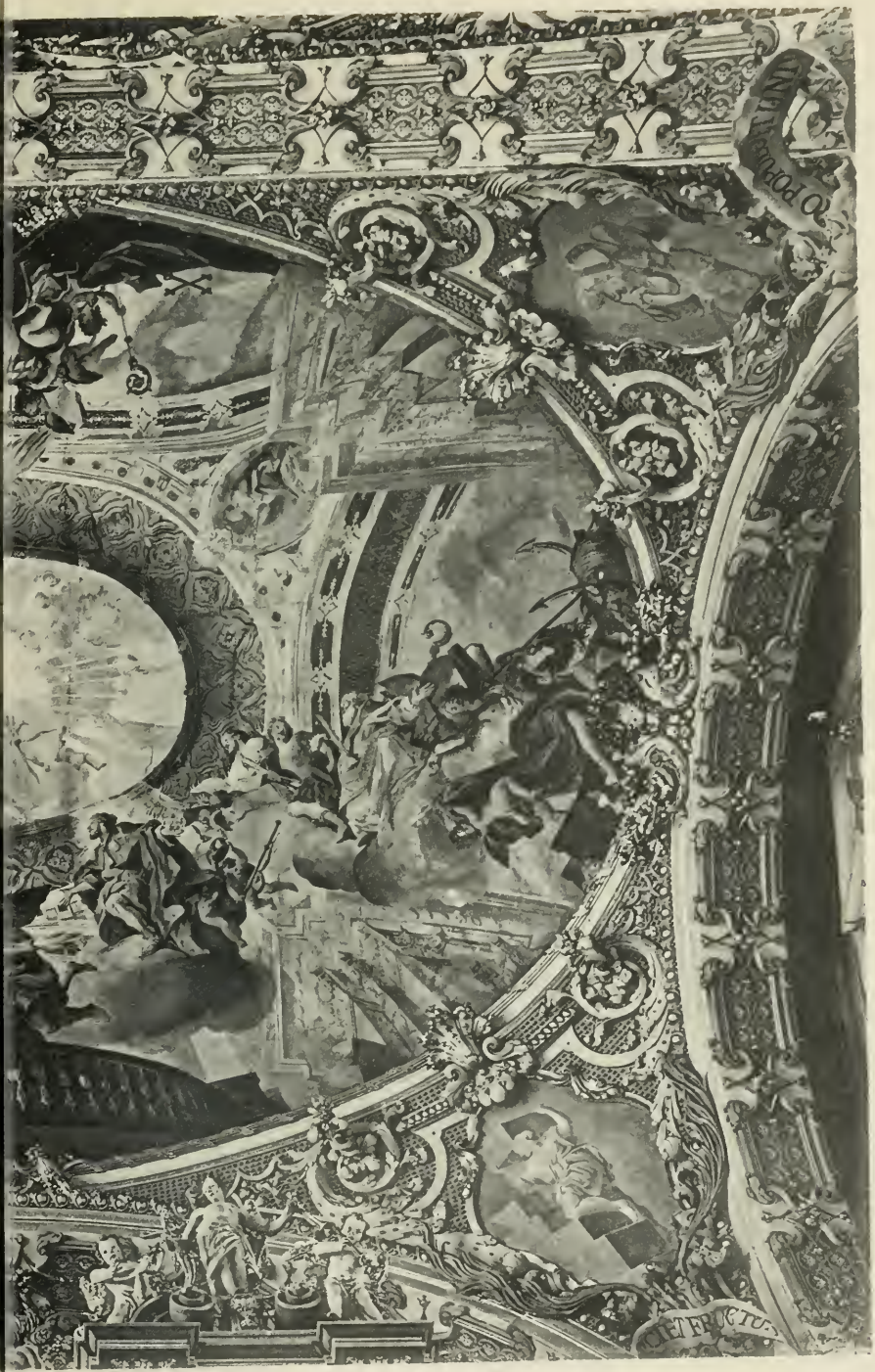
Teil des Deckenbildes der Pfarrkirche zu Sacco.
(Gaspar Antonio Baroni 1742. S. 231.)

Teil des Deckengemäldes der Pfarrkirche zu Sacco.
(Gaspar Antonio Baroni 1742. S. 231.)



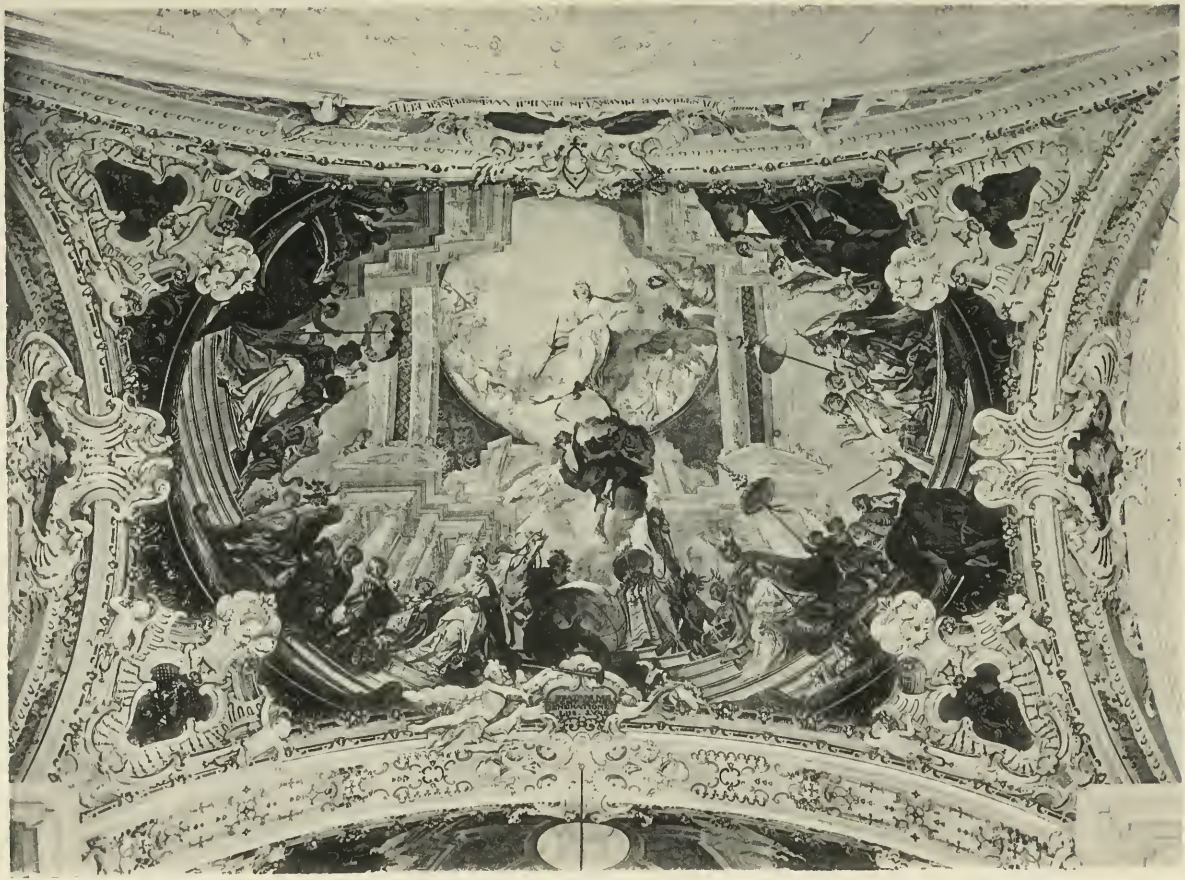
Kuppel in der Pfarrkirche zu Innsbruck.
(Kosmas Damian Asam 1723. S. 248.)

Kuppel in der Pfarr
(Kosmas Damian As



ıe zu Innsbruck.
1722. S. 248.)

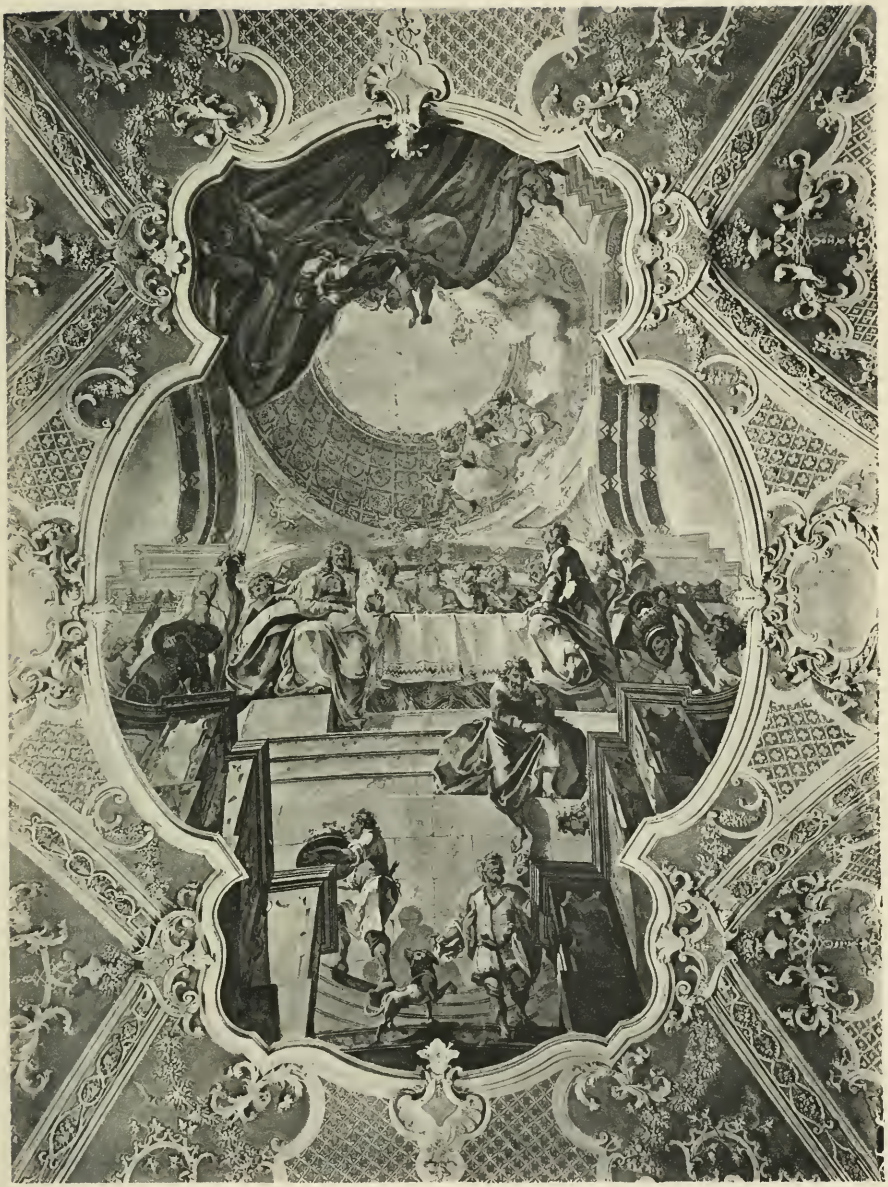
Kuppel der Deutschordenskirche in Sterzing.
(Matthäus Günther 1733. S. 258.)



Kuppel in der Klosterkirche zu Neustift.
(Matthäus Günther 1736. S. 265.)

SPIRITUS
DOMINI
REPLEVIT

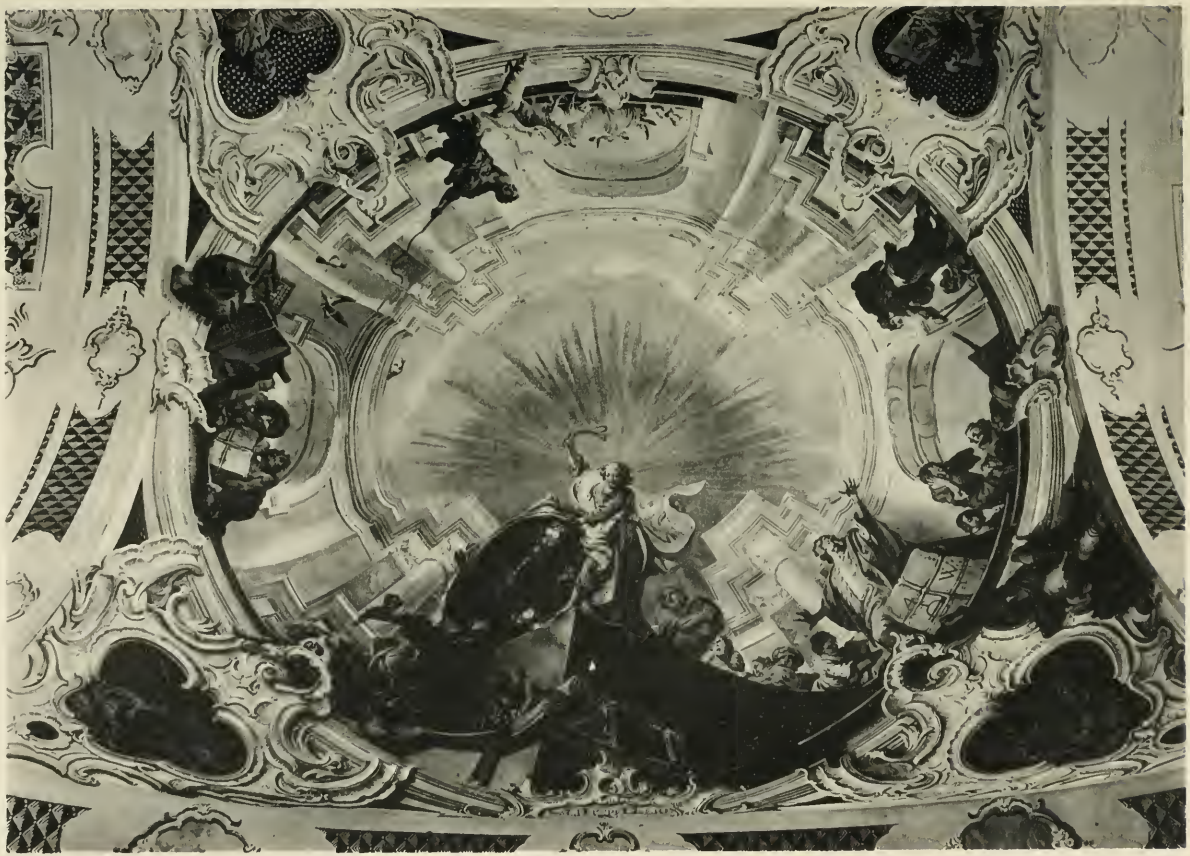
Decke des Chors der Klosterkirche zu Neustift bei Brixen.
(Matthäus Günther 1736. S. 266.)



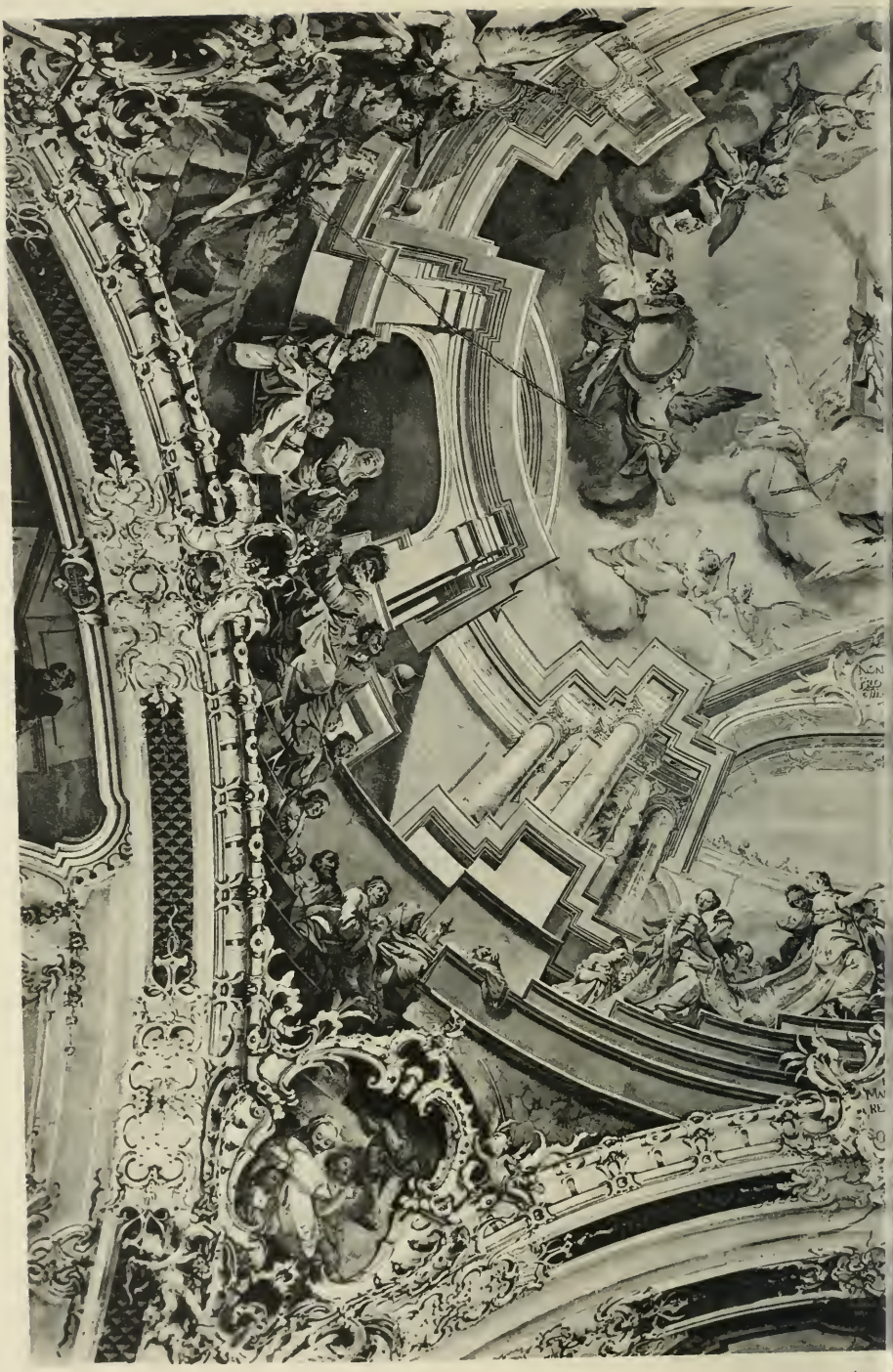
Deckenbild in der Pfarrkirche zu Rattenberg.
(Matthäus Günther. S. 268.)

Kuppelbild in der Pfarrkirche zu Gossensaß.

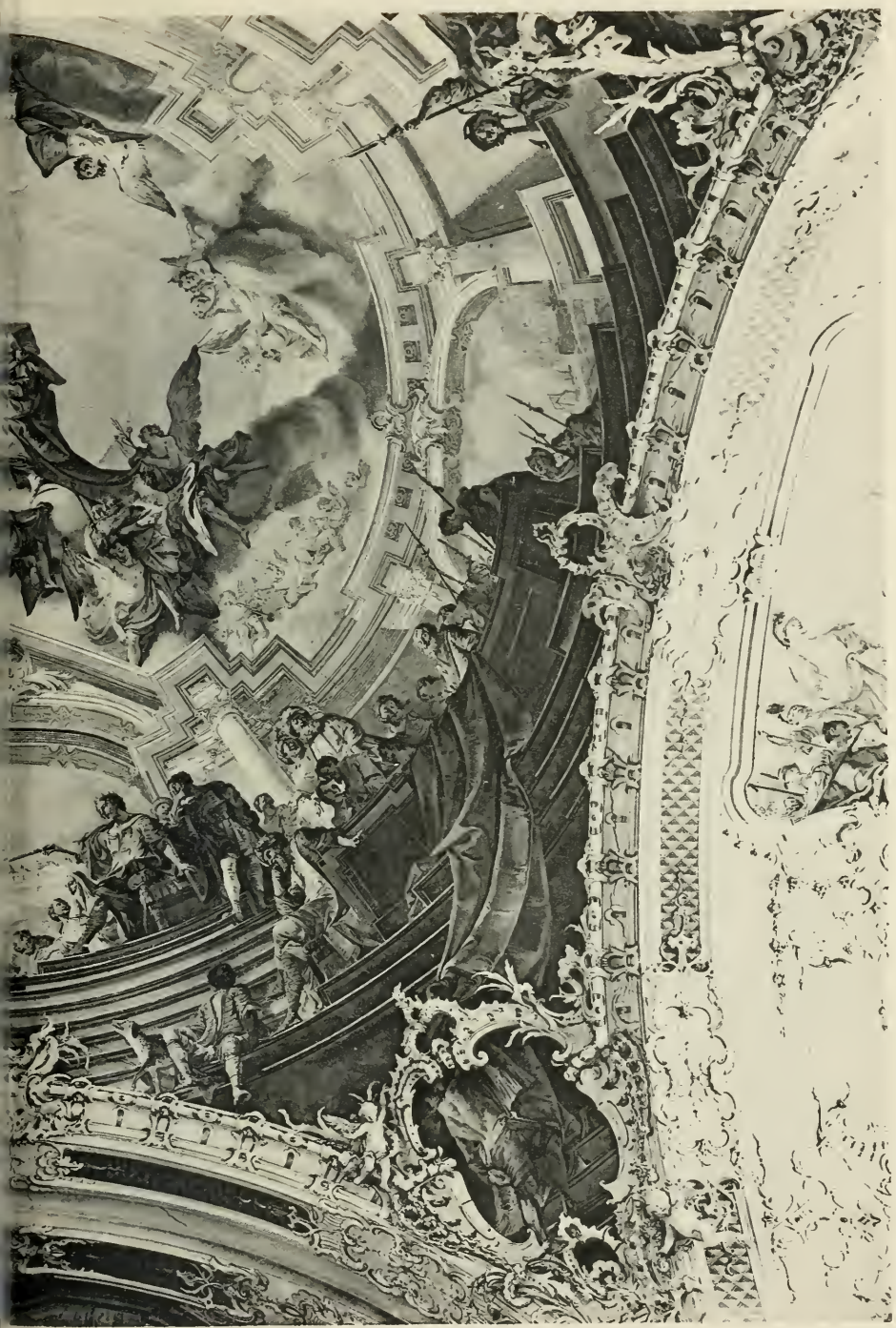
(Matthäus Günther 1751. S. 271.)



Kuppelbild in der Pfarrkirche zu Gossensaß.
(Matthäus Günther 1751. S. 272.)



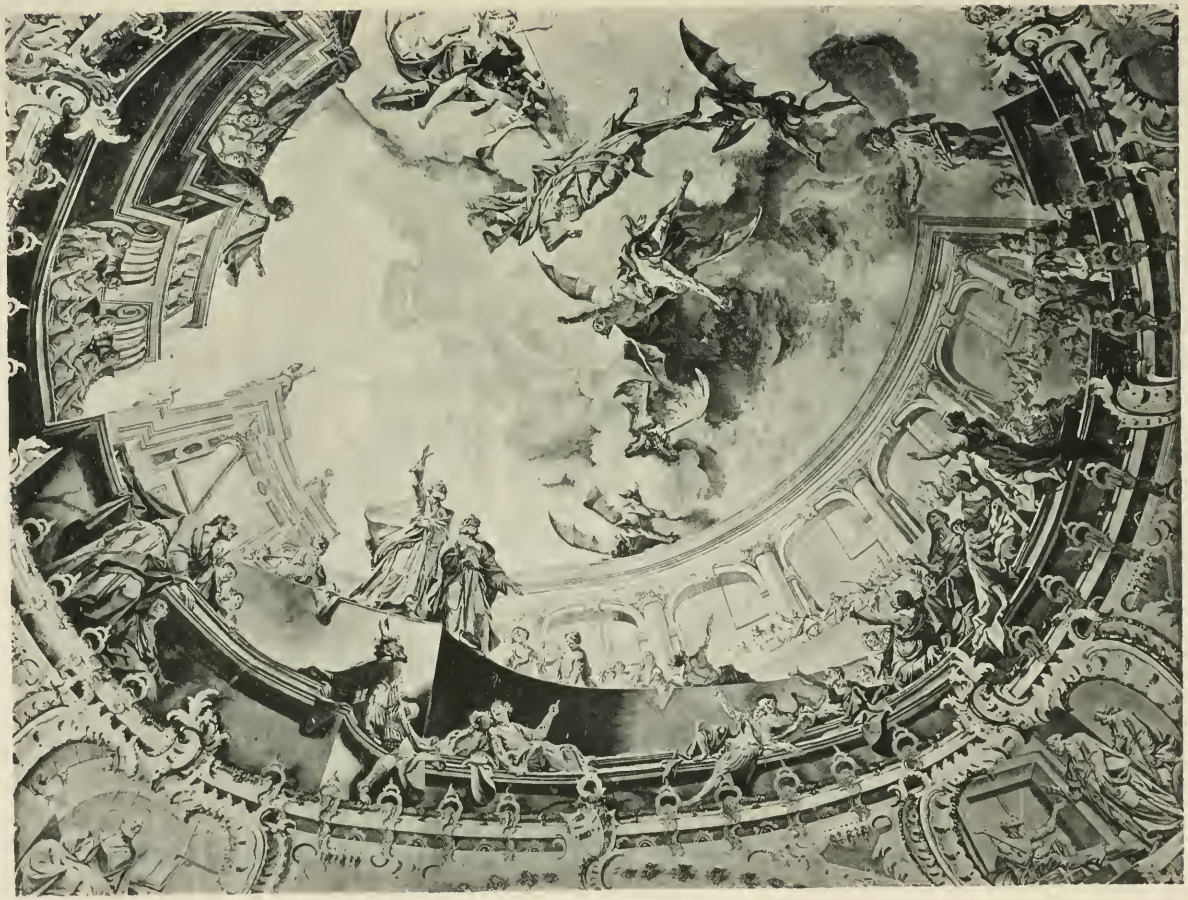
Kuppelbild in
(Matthäus



arrkirche zu Wilten.

r 1754. S. 278.)

Kuppelbild in der Pfarrkirche zu Wilten.
(Matthäus Günther 1754. S. 279.)



Deckenbild in der Pfarrkirche zu Götzens.
(Matthäus Günther 1775. S. 284.)

Deckenbild im Chor des Domes zu Brixen.
(Paul Troger 1748—50. S. 298.)

OMNIBUS SANCTIS

Deckenbild im Langhaus des Domes zu Brixen.
(Paul Troger 1748—50. S. 299.)

Deckenbild im Chor der Kirche zu Oberndorf.
(Simon Benedikt Feistenberger 1734. S. 309.)

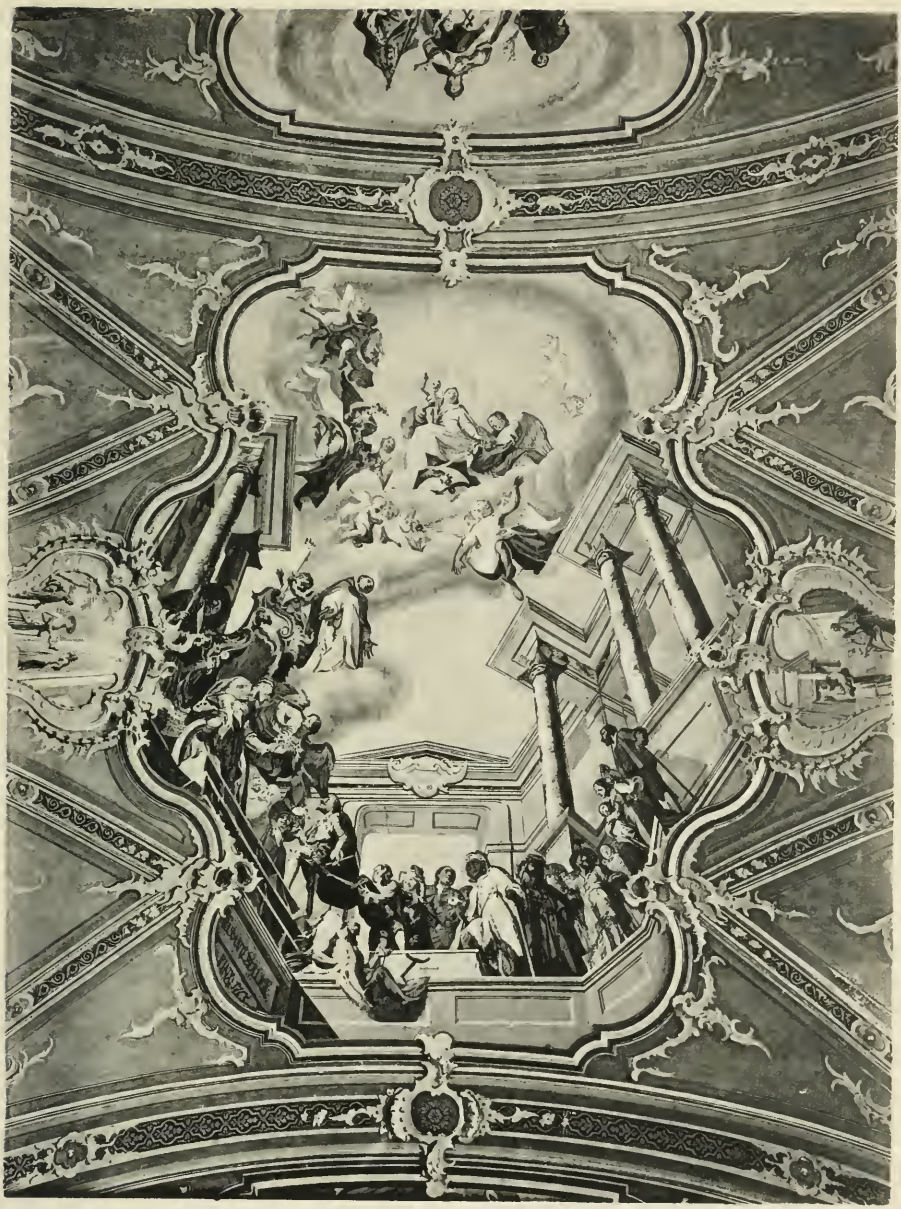
Deckenbild in der Pfarrkirche zu Gschnitz.
(Anton Zoller 1759. S. 324, 344).

Kuppelbild in der Pfarrkirche zu Telfes (Stubai).

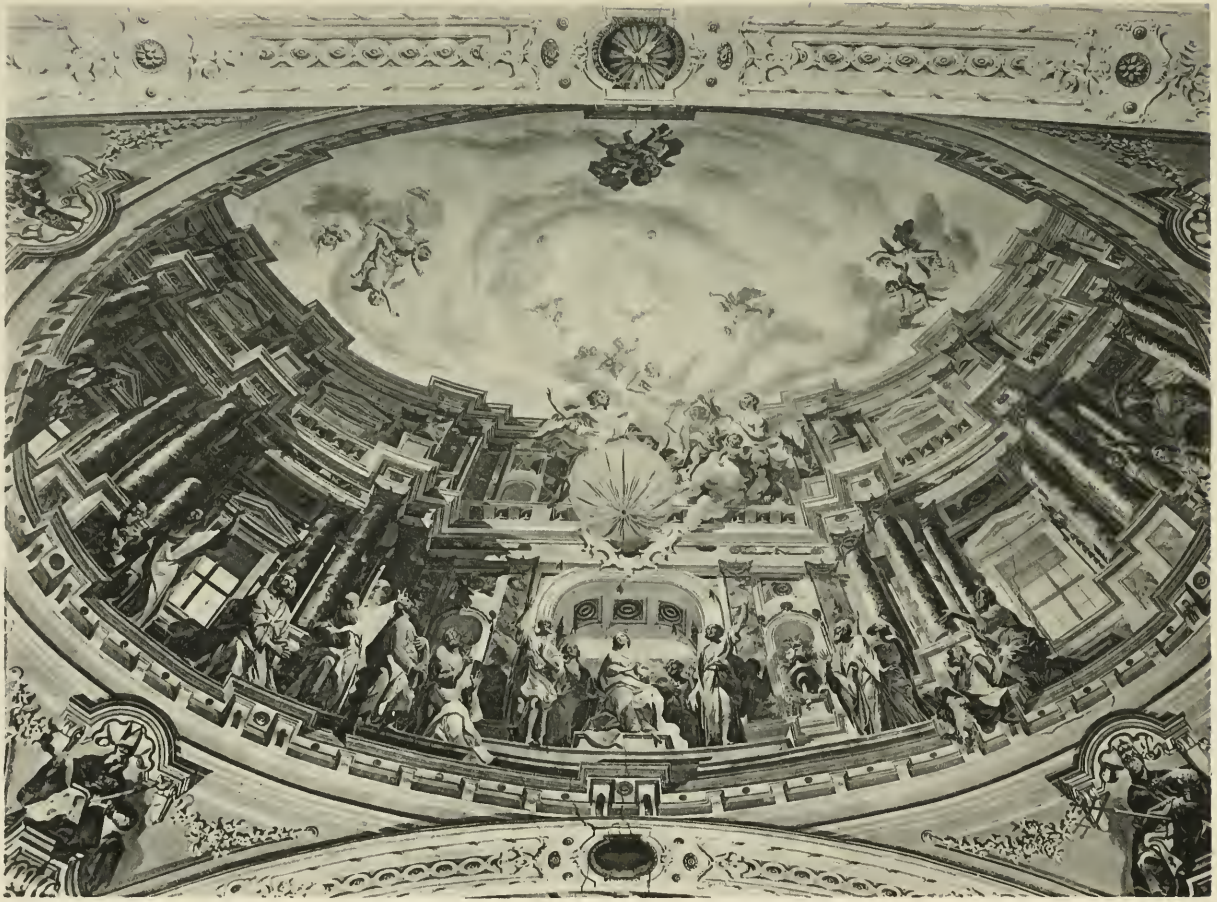
(Anton Zoller 1757. S. 353.)

Deckenbild in der Pfarrkirche zu Gschnitz.
(Anton. Zoller 1759. S. 354.)

Deckenbild in der Pfarrkirche zu Obertilliach.
(Anton Zoller 1764. S. 355.)



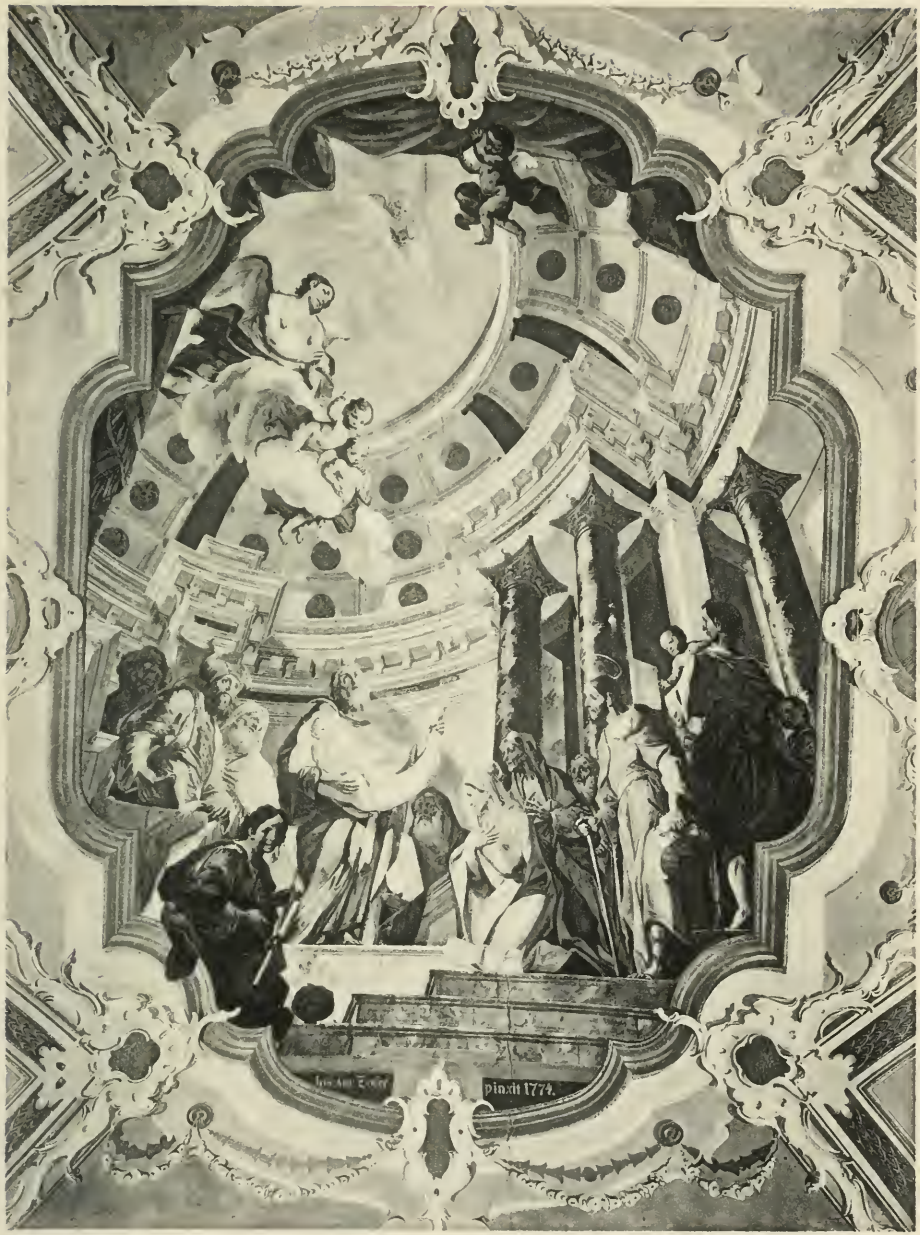
Deckenbild in der Pfarrkirche zu Niedervintl.
(Josef Anton Zoller 1763. S. 355.)



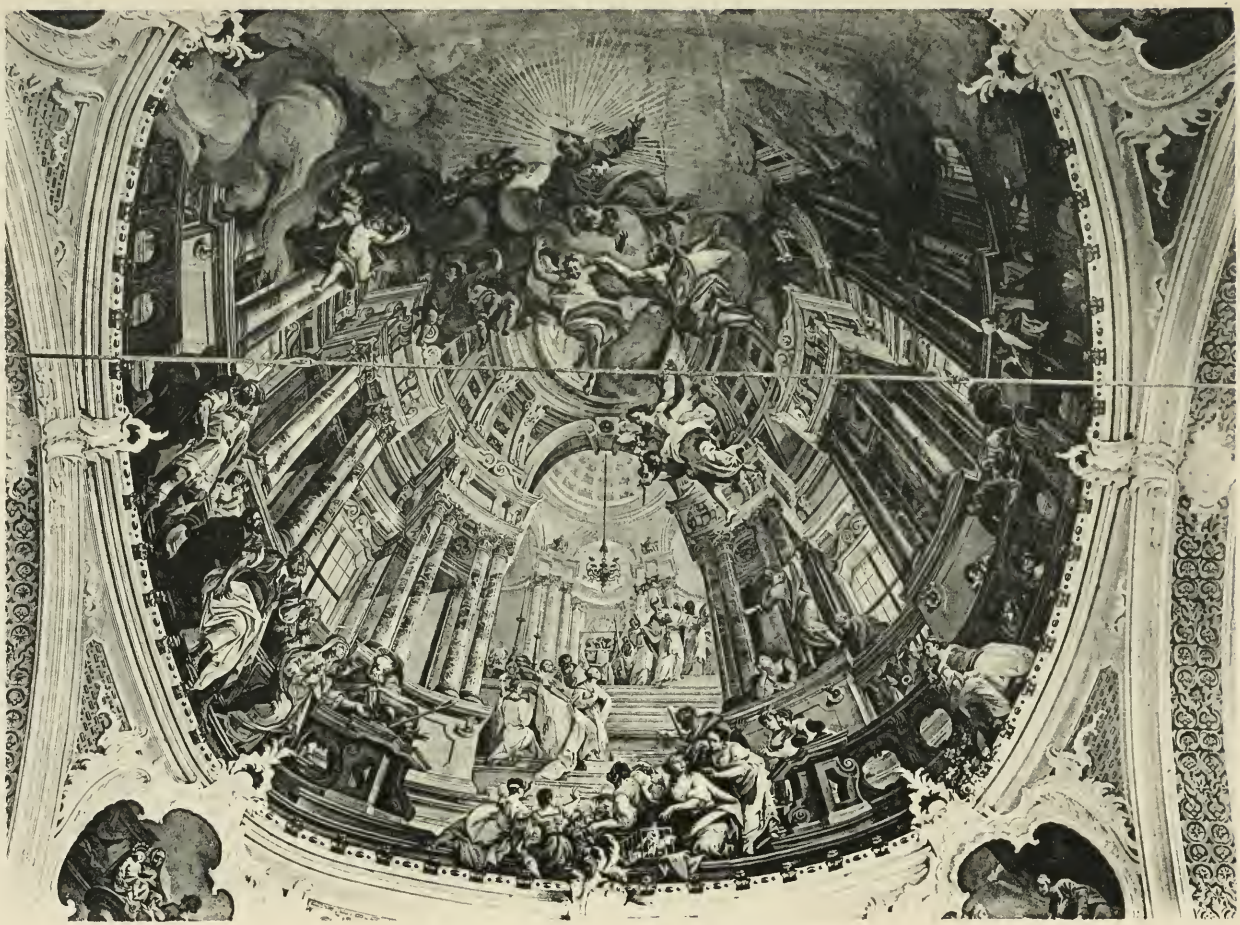
Deckenbild in der Pfarrkirche zu Neustift (Stubai).

(Josef Anton Zoller 1771. S. 355.)

Deckenbild in der Kirche zu Abfaltern.
(Josef Anton Zoller um 1769. S. 345.)



Deckenbild in der Kirche zu Oberpettnau.
(Josef Anton Zoller 1774. S. 356.)

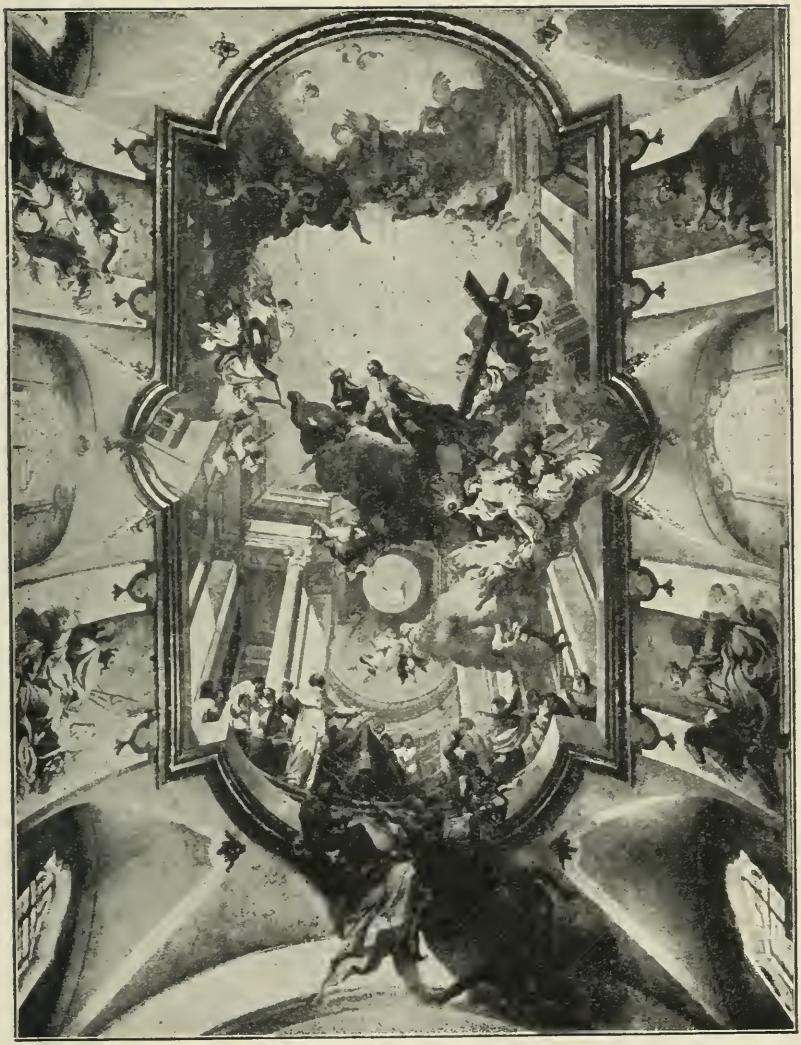


Deckenbild in der Kirche zu Ranggen.
(Franz Anton Zeiller 1778. S. 352.)

Kuppelbild in der Kirche zu Weer.
(Franz Anton Zeiller 1779. S. 352.)

Kuppelbild in der K
(Martin Knol

erkirche zu Volders.
1766. S. 366.)



Deckenbild in der Stiftskirche zu Gries bei Bozen.
(Martin Knoller 1771—73. S. 368.)

Deckenbild in der Pfarrkirche zu Asbach.
(Josef Schöpf 1784. S. 373.)

Kuppelbild in der Pfarrkirche zu Brixen im Tale.
(Josef Schöpf 1795. S. 373.)

Deckenbild in der Pfarrkirche zu Gries am Brenner.
(Josef Arnold 1828. S. 382.)

University of California
SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
Return this material to the library
from which it was borrowed.

JAN 23 1990
RECEIVED
JAN 8 1990
ART LIBRARY

UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
A 000 454 252 8